Ludwig Tieck und die Volksbücher.

Ein Beitrag

zur

Geschichte der älteren romantischen Schule

von

Dr. Bernhard Steiner.

(die Dissertation hat nur 63 S.)

Berlin 1893.
C. Vogt's Verlag.

Ludwig Tieck
und die Volksbücher

Ein Beitrag

zur

Geschichte der älteren romantischen Schule

von

Dr. Bernhard Steiner.

Berlin 1893.
C. Vogt's Verlag.

C. Vogt's Buchdruckerei, Berlin, Linkstraße 16.

Inhalt.

Vorwort.

Folgende Arbeit unternimmt es im Anschluß an Hayms grundlegende Darstellung und die Skizze Minors in Spemanns National-Litteratur Bd. 144,1 Tiecks Prosabearbeitungen deutscher Volksromane im Verhältnis zu ihren Vorlagen eingehender zu untersuchen.

Bei der Schildbürgerchronik kam es vor allem darauf an, die Zeitsatire bis in die einzelnen Anspielungen zu verfolgen und die lose Komposition des Ganzen zu kennzeichnen.

In den Haimonskindern beschränke ich mich darauf, erhebliche Kürzungen zu konstatieren und die unaufmerksame, aber den schlichten Ton der Vorlage bis auf wenige Ausnahmen treffende Behandlung nachzuweisen.

Auch die Untersuchung der Magelone bleibt im Großen und Ganzen bei dem seit W. Schlegel und Haym geltenden Urteil stehn. Die lyrisch ausschwärmenden Partien in Prosa und Vers führen zu einem Hinweis auf den eigentlich romantischen Stil im „Sternbald".

Das ganz allgemein gehaltene, die metrischen Einlagen nicht berücksichtigende Urteil Minors (S. VIII) über die Melusine besteht zu Recht. Aber am Schluß dieser Betrachtungen sehen wir ein, warum Haym die Erneuerung dieses Volksbuches mit keinem Wort erwähnt. Die Melusine reicht als Nacherzählung weder an die

Haimonskinder noch als Umdichtung an die Magelone heran und hat irgend welchen selbständigen Wert nicht zu beanspruchen.

Endlich nehme ich gern die Gelegenheit wahr, Herrn Professor Erich Schmidt auch an dieser Stelle für wertvolle Fingerzeige zu danken, die er mir bei meiner Arbeit reichlich zu teil werden ließ.

Einleitung.

Unter dem Titel „Volksmärchen von Peter Lebrecht" erschien 1797 im Nicolaischen Verlag ein dreibändiges Werk, dessen Verfasser L. Tieck war und dessen Inhalt in mannigfacher Beziehung als der erste Protest des jungen Dichters anzusehen ist gegen die seine Zeit beherrschenden aufklärenden Tendenzen. Die Volksmärchen, in ihrer großen Mehrzahl Erneuerungen alter Volksromane, leiten in der Tieckschen Dichtung eine ganz neue Epoche ein, welche im Oktavian (1802) ihren Höhepunkt und nach langer Unterbrechung durch wissenschaftliche Arbeiten mit dem dritten Band des Phantasus (1816) ihren endgiltigen Abschluß erreicht.

Haym giebt in dem ersten Kapitel seines Werkes über die romantische Schule eine eingehende Darstellung der Anfänge Tiecks und führt uns von den ersten schriftstellerischen Versuchen des begabten Primaners bis zur Verbindung mit Fr. Nicolai. Er weist den starken und bleibenden Einfluß nach, den Shakespeare und besonders Goethe gewannen, und berührt auch die frühen Hinweise auf deutsche Vorzeit und volkstümliche Dichtung [1]. Schon in Göttingen, wo der mit Shakespeare und Cervantes beschäftigte Student Wackenroders Anpreisung altdeutscher Litteratur, welche Prof. E. J. Kochs Vorträge in Berlin angeregt hatten, zunächst

[1]) Wie Tiecks Phantasie durch den Götz, an dem er das Lesen lernte, (Schr. 6, VI) für immer eine Richtung auf jene Zeiten, Gegenden, Gestalten und Begebenheiten bekam, so fand er bei Shakespeare das Lob volkstümlicher Dichtung; W. Schlegel citiert in seiner Besprechung der Volksmärchen (Werke 11, 31) jene berühmte Stelle aus „Was ihr wollt" Akt 2, Scene 4.

von sich wies, waren ihm die Minnesinger zum Teil wenigstens bekannt [1]). Die gemeinsame Begeisterung für die alten Kunstdenkmäler Nürnbergs, der Stadt Hans Sachsens und Albrecht Dürers, brachte den in Erlangen vereinten Freunden die deutsche Vorzeit von einer neuen Seite nahe. Wie der Dichter des Götz und nach ihm am beredtesten preist Franz Sternbald später auf seinen Wanderungen das Straßburger Münster.

Nach Berlin zurückgekehrt fand sich Tieck im Lager Nicolai's als Herausgeber der von Musäus begründeten „Straußfedern" ebenso schnell zurecht, als er der fabrikmäßigen Uebersetzerarbeit aus dem französischen und der satirisch-moralischen Behandlung überdrüssig wurde, wenngleich sich vereinzelte Beiträge von seiner Hand noch bis ins Jahr 1798 hinein in den Straußfedern finden. Seine bewegliche Phantasie, die immer nur im Anschluß an größere oder kleinere Muster ihre mehr ausmalende als gestaltende Kraft bewährt hatte, suchte und fand neue Nahrung in den von dem weisen Jahrhundert verachteten Volksbüchern, wie man sie auf der Straße für wenige Groschen kaufen konnte. Als er im zweiten Teil des im Stil der Straußfederngeschichten erzählten autobiographischen Romans „Peter Lebrecht" (1796) zum ersten Mal die wahre Empfindung des gehörnten Siegfried, der Haimonskinder, des Herzog Ernst und der Genoveva rühmend gegenüber dem Schwulst und der Abgeschmacktheit der Ritter- und Räuberromane erwähnte [2]) und gleich darauf den Druck eines „Manuskriptes" unter dem Titel „Volksmärchen" ankündigte, wird er mit seinen Schützlingen schon recht vertraut gewesen sein.

„Nichts als abenteuerliche, wunderbare Geschichten" verspricht Tieck auf derselben Seite, auf welcher er eben mit Cervantes über den Unsinn der Ritterbücher zum Lachen aufgefordert und jene schauerlichen Romane und Dramen „Mißgeburten einer leeren Phantasie" genannt hatte. „Wie habe ich das Recht", ruft er aus, „die gangbaren Produkte zu verspotten, da ich selbst Bei-

[1]) Holtei, Briefe an Tieck, Band 4, S. 229 u. 246.
[2]) Schriften 15, 21.

träge zu ihrer Vermehrung liefere!“ Eine Auseinandersetzung mit dem Leser vermeidet er; aber die Erklärung ist einfach. Nicht das Abenteuerliche und Wunderbare an sich bekämpft er, sondern das Uebertriebene, Ungeheuerliche in diesem Genre. Man sieht, wie es bei einer derartigen Behutsamkeit leicht scheinen konnte, als ob er auf Seiten des landläufigen Rationalismus gegen das Wunder selbst Front machte. Und so gab es noch andere Auswüchse in der Litteratur und auch im Leben, die er, wenn er es vermied ganz unumwunden Farbe zu bekennen, ohne den Vorwurf der Doppelzüngigkeit und mit Aussicht auf großen Beifall von Seiten Nicolais ruhig angreifen konnte, z. B. die Empfindsamkeit, welche auch Musäus mit Erfolg bekämpfte, überhaupt exzentrische Schwärmereien jeder Art. Im Grunde seiner Seele hat Tieck trotz allen Straußfederngeschichten niemals nicolaisiert [1]). Daß er aber nicht offen Farbe bekannte, berechtigte Friedrich Schlegel einigermaßen zu dem harten Urteil, das wir in einem Brief [2]) an seinen Bruder und die Schwägerin Caroline über den Verfasser der soeben erschienenen Volksmärchen lesen: „Von Charakter ist noch nicht ein Krümchen sichtbar . . .“ Indessen betonen wir auch eine andere Aeußerung [3]) Friedrichs über die „merkantilische Unschuld“ des jungen Phantasten und nehmen hinzu, was Tieck selbst in der Vorrede zur dritten Lieferung seiner Schriften erzählt [4]). Er kam 22 Jahre alt, in der Schriftstellerei unerfahren, nach Berlin zurück und war auf litterarische Thätigkeit angewiesen. Von Ebert und Eschenburg wurde er Nicolai empfohlen, der immer noch großen Einfluß und Ansehen besaß. Seine Vorgänger, Musäus und Fr. Müller aus Itzehoe, erschienen ihm keineswegs „in dem Lichte, daß er sie sich gern als Muster vorsetzte“; doch Freunde redeten zu, und der alte erfahrene Schriftsteller (nämlich Nicolai) schilderte den Auftrag als sehr einfach, der nur mit Leichtsinn ausgeführt sein wolle. Leichten Sinn be-

---

1) Ein wenig anders urteilt Haym S. 66.
2) in Brief 101 (nach Haym S. 893).
3) Brief 94, bei Walzel S. 311.
4) Schriften 11, S. XXX ff. XXXV, S. VIII.

saß Tieck ebenso wie eine bewegliche Phantasie; und so verdarb er sich denn nach seinem eigenen Zugeständnis manche Stunde mit dem Lesen französischer Novellen aus der Bibliothèque de campagne und den Amusements des eaux de Spa und that zum zweiten Mal ähnlich wie auf der Schule unter Rambachs Leitung litterarische Frondienste. Vom Standpunkt strenger Kritik aus bleiben die Straußfederngeschichten und der Peter Lebrecht gewissenlose Fabrikarbeit, die für sein dichterisches Schaffen von verderblichem Einfluß gewesen ist. Der junge Tieck übersah die gefährliche Seite des gewerbmäßigen Vielschreibens und selbst später glaubte er noch etwas dabei profitiert zu haben. „Die Phantasie lernt auch dabei, und der Witz wird geübt“ [1]. Aber diese Worte beweisen auch, wie wenig inneren Anteil er an der Arbeit genommen hatte. Der Zwang oder die lästige Verpflichtung hat die Auflehnung beschleunigt.

Noch ein Gesichtspunkt bleibt, unter dem Tiecks Wendung zur volkstümlichen Poesie zu betrachten ist. Nicht allzulange war es her, daß er von dem Fieber seiner zerrissenen Lovell-Stimmungen genesen, daß die Nebel, die sein junges Gemüt einst bedrückt, sich verzogen hatten; es brach jetzt für ihn, wie er sich etwas überschwänglich ausdrückt, jene Zeit an, in der sich alles, was er zu besitzen glaubte, in einen höheren Reichtum verwandelte, ein Entzücken, das aus den Werken der Kunst seine Seele durchdrang. Neben Homer, Sophokles, Shakespeare, Göthe nennt er die lieblich trunkenen Italiener, die entzückenden Träume eines Calderon und die tiefe Weisheit des Cervantes [2]. Diesen Großen scheinen sich die alten Märchen anzufügen, wenn er von seiner gläubigen, fast abergläubischen Hingabe und einer bis zum Phantastischen gesteigerten Vorliebe für jene Stoffe spricht. Das Drama Blaubart bezeichnet er als die erste Frucht der trunken poetischen Stimmung [3]. Aber nicht immer wird es für ihn nur ein freu-

---

[1] Schr. 11, S. XXXVI.
[2] Schr. 6, XVIII; 6, XII f.
[3] Schr. 11, XLI; 1, IV und 6, XXIII.

biges Genießen gegeben haben, es werden Rückfälle eingetreten, düstere Stimmungen, wenn auch verblaßt, wiedergekehrt sein und seine Seele geängstigt und bedrückt haben. In solchen Augenblicken mochte er dann wohl zu den einfachen, schlichten Erzählungen flüchten, die ja eine Fülle von Poesie in sich bergen, um bei der Lektüre oder der nachdichtenden Arbeit die innere Ruhe wiederzufinden. Die „kurze Vorerinnerung" zu den Haimonskindern spricht dies deutlich genug aus; und auch in dem „Vorbericht" zur Magelone glauben wir einige wehmütige Akkorde leise verklingen zu hören, welche der letzte Nachhall früherer Dissonanzen sind. Die Ueberschwänglichkeit im ersten Taumel der Begeisterung darf uns bei der ganzen Anlage Tiecks nicht wunder nehmen. Ließ sich doch selbst der kritisch-nüchternste unter den Romantikern, A. W. Schlegel, in einer Zeit, als Göthe und Schiller die deutsche Litteratur auf eine ungeahnte Höhe gebracht hatten, zu dem in seinem ersten Teil ebenso tendenziösen wie paradoxen Satz hinreißen [1]: „Die höheren, gebildeten Stände unserer Nation haben keine Litteratur, das Volk aber, der gemeine Mann hat eine. Diese besteht in den unscheinbaren Büchelchen, die schon in der Aufschrift „gedruckt in diesem Jahr" das naive Zutrauen kund geben, daß sie nie veralten werden."

Zum William Lovell hatte Tieck den Paysan perverti des Retif de la Bretonne benutzt; die Straußfedern schöpften vorwiegend aus französischen Novellensammlungen; der Vorwurf zum Peter Lebrecht war einer französischen Erzählung entlehnt. Ein Franzose, Perrault, war auch der erste, welcher ihm einen Stoff zu seinen Volksmärchen gab: den Blaubart [2]. Ihm verdankt er noch die Anregung zum gestiefelten Kater, zum Dramolett „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchen" und zum dramatisierten Märchen von dem „Leben und den Thaten des kleinen Thomas, genannt Däumchen" [3]. Am ergiebigsten waren die billigen Jahrmarktsbücher;

---

[1] Berliner Vorlesungen 2, 18 (ed. Minor).
[2] Schr. 1, IV u. 6, XXIII.
[3] Bertuchs „Blaue Bibliothek aller Nationen" brachte im 1. Band (1790)

er bearbeitete der Reihe nach: die Schildbürger, die Haimonskinder, die Magelone (1797), die Genoveva (1799), die Melusine (1800), den Oktavian (1802), den Fortunat (1816). In diese Reihe gehört auch die in den Straußfedern (1798) erneuerte Geschichte vom Schneidergesellen Abraham Tonelli, welcher Kaiser von Aromata wurde, ein später Enkel der schwankmäßigen Handwerksburschenpoesie. Ohne Kenntnis des Volksliedes erzählte Tieck zum Teil wohl nach mündlicher Ueberlieferung und mit freier Verwertung der Rattenfängersage die Geschichte vom treuen Eckart und dem Tannenhäuser [1]. Zum älteren blonden Eckbert, der bis auf Erinnerungen aus der Kindheit [2] ganz das Produkt frei erfindender Phantasie ist, hat man lange vergeblich die Quelle gesucht. Nehmen wir den Runenberg (1801), zu dem Steffens [3] einige Motive beisteuerte, den Liebeszauber, die Elfen, den Pokal (1811) hinzu, so sehen wir auch hier, wie Tieck von der Nachdichtung allmählich zu selbständiger Produktion übergeht, bei welcher dann freilich die eigentümliche, einseitige Art seiner Erfindung zum Ausdruck kommt. Er hat die Vorlagen in den verschiedensten Formen behandelt, von der einfachen Nacherzählung bis zum dramatischen Schwank und Puppenspiel. Die vier Prosabearbeitungen, welche sich an die alten Volksromane anlehnen, Schildbürger, Haimonskinder, Magelone, Melusine, sind Gegenstand der folgenden Untersuchung.

---

die Perrault'schen Märchen, welche schon 20 Jahre früher mit französischem und deutschem Text nebeneinander erschienen waren (Neuverbesserte Auflage mit Kupfern. A Berlin, Chez Arnaud Wever, Libraire. 1770).

[1]) Phantasus 1 (1812) S. 135.

[2]) Köpke, L. Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters, 1, 210.

[3]) Was ich erlebte 3, 23; vergl. auch Köpke 1, 292.

Die Schildbürgerchronik.

Ein keckes Unternehmen war es, gerade dem Sohn des alten Nicolai, der schon den Peter Lebrecht verlegt hatte, die Volksmärchen zum Druck anzubieten. Der Herausgeber der Straußfedern mochte sich wohl hie und da einmal einen verdächtigen Ausfall erlauben, ja Peter Lebrecht konnte den Leser vexierend wunderbare, abenteuerliche Geschichten in Aussicht stellen: aber nun erschien das angekündigte „Manuskript“ wirklich. Und was wurde dem aufgeklärten Berliner Publikum geboten! Altfränkische Geschichten, dramatisierte Kinder- und Ammenmärchen und schließlich lauter wunderliches, läppisches Zeug, das der sich überstürzende Verstand hochwohlweiser Männer aus Schilda begangen, in einer sein sollenden Geschichtechronik, in welche noch eine „allgemeine Uebersicht des ganzen Landes“ eingefügt war, mit so deutlichen Anspielungen auf das verstandesstolze, aufgeklärte Zeitalter, daß sie nur einem echten Schildbürger unverdächtig vorkommen konnten.

„Ritter Blaubart, ein Ammenmärchen“, nach Tiecks eigener Angabe das erste Werk dieser Epoche seines Dichtens, eröffnete den bunten Reigen. Daran schlossen sich „der blonde Eckbert“ mit seiner schauerlich gruseligen Poesie der Waldeinsamkeit und die Haimonskinder; der zweite Band enthielt den gestiefelten Kater und die Magelone; im dritten endlich zusammen mit dem Trauerspiel „Karl von Berneck“ die denkwürdige Geschichtechronik der Schildbürger. Karl von Berneck, im Briefwechsel mit Wackenroder ein

„Oreſt in Ritterzeiten“ genannt[1]), welcher durch das Geſpenſtiſche mit dem Abdallah, durch fataliſtiſche Motive mit der bürgerlichen Tragödie „Der Abſchied“ zuſammenhängt, war ein Nachzügler aus dem Jahre 1793, aus Tiecks düſteren Jugendſtimmungen. Er nimmt mit dem blonden Eckbert, dieſem Meiſterſtück traumhaften Spukes und gedämpften Schauders, eine Sonderſtellung ein. Das Ammenmärchen vom Ritter Blaubart giebt ſich aber ſofort als einen Gegenfüßler der raſſelnden, ſchaudervollen Ritterdramen zu erkennen, die nach dem Götz allmählich in Mode gekommen waren, und weiſt durch die frei erfundenen, ſatiriſchen Figuren des Ratgebers und Narren in die Sphäre des geſtiefelten Katers.

Auch die Löſung der tragiſchen Verwickelung durch den hellſehenden Träumer Simon bedeutet, wie es Tiecks Freund und Biograph Köpke[2]) ganz richtig empfand, einen Widerſpruch gegen die Aberweisheit der Aufklärer, welche ein geheimes über dem Verſtand ſtehendes Innenleben des Menſchen läugnete. Der geſtiefelte Kater wendet ſich gegen die platten Familienſchauſpiele und ihr rührſeliges Publikum. Beide nach Märchen von Perrault frei dramatiſiert. Die ſchaurige Sage vom Blaubart, welche ein Schriftſteller der Mode vom Schlage Großes, deſſen Spukroman „der Genius“ für Tieck einſt ſo verhängnisvoll geworden war[3]), dazu benutzt hätte, um in den Nerven ſeiner Leſer zu wühlen, entrückt Tieck in eine märchenhafte Sphäre und behandelt das Grauſame, Brutale mit zuverſichtlicher Naivetät, wenn es ihm auch nicht gelingt, einen einheitlichen Ton bis zum Schluß feſtzuhalten. Und in der köſtlichen Geſchichte von der ſchlauen Katze, welche ihrem Herrn, der trotz ſeinem geſunden Menſchenverſtand recht einfältig iſt, ein Königreich erliſtet, iſt, abgeſehen von der Theaterſatire, das Wunder geradezu Wirklichkeit geworden. Derſelbe gemeinſame, oppoſitionelle Zug in den Bearbeitungen der alten Volksromane, den Haimonskindern und der Magelone einerſeits, den

---

[1]) Holtei 4, 257.
[2]) Köpke, L. Tieck 1, 209.
[3]) Köpke, L. Tieck 1, 141 f.

Schildbürgern andrerseits. Dort will der Nacherzähler dem durch nüchterne oder schwülstige Tagesschriftsteller schlecht bedienten Publikum Erzeugnisse echter, einfältiger Poesie bieten, hier zieht er gegen die nüchterne Unterhaltunglitteratur selbst zu Felde und dehnt seine litterarische Fehde zugleich auf die Zeit aus, welche jene Litteratur begünstigte oder duldete. Seine Satire wird allgemein Zeitsatire. Was er dort aneignend positiv zu leisten versuchte, leistet seine Kritik hier negativ. Damit ist auch der Unterschied in der Behandlung gegeben. Auf der einen Seite völlige Abhängigkeit von der Vorlage oder ein unbewußtes Nachgehen, wie in der Magelone; auf der andern die übermütige, satirische Laune, welche, von dem Stoff angeregt und beflügelt, frei mit demselben schaltet.

Ganz natürlich, daß Tieck, schon als Berliner Kind zur Satire neigend, von der närrischen Ausgelassenheit der Vorlage mit fortgerissen wurde. Als Göttinger Student hatte er im Anschluß an sein Shakespearestudium die Komödien Fletchers und Ben Jonsons besonders eifrig gelesen und den „Volpone“ des letzteren übersetzt; hier bereits kündigen sich diejenigen Anschauungen an, die ihn in Berlin so schnell zum stets kampfbereiten Gegner der Aufklärung machen sollten. Er verspottet in einer eingeschobenen Episode die verkehrte, moderne Erziehungmethode und führt einen lästigen Notizenjäger ein, der nur Reisen zu machen scheint, um, wie Nicolai, dickbändige Beschreibungen zusammenzuschmieren. Die frühe Bekanntschaft mit den Possen Holbergs bekundet dieselbe Richtung seines Geistes. Und auch Prosaiker sind zu nennen. Der Humor seines Lieblings, des „menschenfreundlichen Sterne“ [1], lag ihm als ausführendem Künstler zu fern, wie der Peter Lebrecht beweist; aber dem ins sechzehnte Jahrhundert gerichteten Blicke eines Verehrers der „gesunden und markvollen Produkte“ [2]) des Hans Sachs wird das satirische Element in den jüngeren Grimmelshausen und Moscherosch nicht das letzte gewesen sein, das

[1]) Schr. 15, 18.
[2]) Archiv der Zeit 1796 (kritische Schr. 1, 93).

ihn zu denselben hinzog[1]). Und in vertrautem Umgang mit Bernhardi, seinem nur 4 Jahre älteren Lehrer und Freund, welcher in den „Bambocciaden", einer Sammlung von Satiren gegen die Aufklärung, deren erster Band zugleich mit den Volksmärchen erschien, eine ebenso scharfe Gabe der Beobachtung als boshaften, karikierenden Witz bewiesen hatte, mag er auch Anregungen empfangen haben, wenngleich Tieck später mehr der gebende Teil ist. Kein Wunder aber auch, daß sein bisher gefesselter und darum matter Witz der Straußfederngeschichten und des Peter Lebrecht sich endlich frei machte, und die lang niedergehaltene Spottlust gegenüber den nüchternen, aufklärenden Tendenzen der Zeit losbrach. Als Fortsetzer der Straußfedern hatte er sich nur einzelne versteckte Ausfälle erlaubt, welche man dank dem humoristischen Ton des Vortrags nicht gerade ernst zu nehmen gezwungen war. Unter der Kappe des moralisierenden Erzählers im Dienste der Aufklärung sieht doch schon der spätere Romantiker hervor, wenn Tieck z. B. mit deutlicher Ironie eine seiner Personen[2]) gegen den Aberglauben und für ein vernünftiges éclairissement Partei nehmen läßt, wenn dieselbe die Fackeln und Lichter preist, welche durch die Gelehrten, die Rezensionen, die Berlinische Monatsschrift verbreitet werden, um das Shakespeare'sche Hexenwesen und ähnliche Phantome des dunkeln Mittelalters über den Haufen zu werfen, oder wenn gar Peter Lebrecht in seiner konfusen Selbstbiographie, der „Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten", sich zu einer Geißel gegen Freigeisterei und Gotteslästerer, zu einem Vernichter der Rezensenten und Litteraturzeitungen, zu einer Qualmbüchse den Fackeln der Aufklärer erziehen läßt[3]). Solche zweideutige, bedenkliche Stellen müssen Nicolai mitten unter dem nüchternen, superklugen Gewäsch, zu welchem der junge Schriftsteller ja verpflichtet war, entgangen sein oder er wird sich haben versöhnen lassen, wenn er so prächtige Sachen las, wie die platt-rationa-

[1]) „Das Tagebuch", Straußfedern 8, S. 1 jetzt Schr. 15, 291.
[2]) Schr. 12, 401 ff.
[3]) Schr. 14, 471.

listische Auflösung einer Gespenstergeschichte [1]), oder Ausfälle gegen exzentrische Schwärmer jeder Gattung fand. Aber auch jetzt, wo Tieck in den Schildbürgern zum ersten Mal ganz unumwunden Farbe bekannte, merkten Nicolais als echte Schildbürger nichts; sonst hätte der Bruch schneller erfolgen müssen.

Tieck erneuerte den köstlichen Volksroman nach Anleitung jenes bekannten Volksbuches [2]), dessen Filiation Ernst Jeep in seinem Buch [3]) „Hans Friedrich von Schöneberg, der Verfasser des Schildbürgerbuches und des Grillenvertreibers" vortrefflich dargelegt hat, ohne jedoch das Resultat seiner Untersuchungen, wie es der Titel andeutet, für jeden überzeugend bewiesen zu haben. Schon der gewandte Verfasser des Volksbuches hatte zunächst planvoll den allmählichen Uebergang zur Narrheit, der halb unbewußt vor sich geht, zum Angelpunkt seiner Darstellung gemacht. Das Thema ist: consuetudo altera natura. Dann, als die Thorheit entschieden ist, werden die Schwänke nur aneinander gereiht. Das Thema ist jetzt: Narrheit um jeden Preis! Die Geschichte brauchte nie ein Ende zu haben, wie die Fortsetzungen beweisen.

Die Bearbeitung Tiecks hat mit der Vorlage nicht viel mehr gemein als eine Anzahl jener Schwänke. Das Hineinziehen „moderner Thorheiten, die Anspielungen auf unser gesunkenes Theater und dergleichen" [4]), was dem Bearbeiter „zweckmäßig" erschien, bildet den Kern des Werkes. Zweckmäßig und erwünscht mag ihm mit Rücksicht auf seinen Protektor und Verleger die Maske des Geschichteschreibers gewesen sein. In dieser Maske und unter dem harmlosen Vorwand, den Leser über die Entstehung der Chronik und die allgemeinen Anschauungen des Verfassers zu orientieren, beginnt er gleich in der Einleitung seine Polemik. „Weil es doch viel ehrwürdiger ist ein Historiograph als ein

[1]) Schr. 15, der Psycholog; vergl. Haym S. 65 f.
[2]) Schr. 6, XXII f.
[3]) Wolfenbüttel 1890.
[4]) Schr. 6, XXII f.

Märchenerzähler zu sein", hofft er durch diese geschichtliche Darstellung diejenigen zu versöhnen, welche wegen der andern Erfindungen (in den Volksmärchen!) vielleicht unzufrieden sind. Tieck liebt es seine Leser zu vexieren. Scheinbar ernst und doch für den nicht ganz Unbefangenen mit leise parodistischem Anflug geht der Historiograph an sein Werk. Allein bereits im zweiten Absatz bricht Schalkhaftigkeit durch, indem die psychologisierende, konstruierende Geschichteauffassung scharfsinniger Skribenten gestreift wird. Tieck hat seine Frondienste unter Rambach noch nicht vergessen, wenn er sofort näher ausführt, wie es jetzt in der Geschichte ein notwendiger Handgriff geworden sei, große Menschen klein und kleine Menschen groß zu machen, um durch den Reiz der Neuheit den Leser zu ergötzen. Aehnlich hatte er ja selbst mehr in geschichtlicher als dichterischer Darstellung das Volksbuch vom bairischen Hiesel behandeln müssen, und so spricht er später von einem nach demselben Gesichtspunkt angelegten Buch über den „gütigen" Kaiser Nero. Deutlich wird bei diesem plänkelnden Witz der Verdruß über eine Zeit, in der Geschichteforschung, Kritik, die Wissenschaft überhaupt auf Kosten der Poesie eine so überwiegende Machtstellung einnahm, eine Zeit, in der es wenig sagen will, „ein Gedicht hervorzubringen", dagegen viel zu bedeuten hat, „eine Abhandlung über ein Gedicht zu verfertigen". Natürlich, wenn man seinen Lebenszweck einzig darin erblicke, im Besitz eines gesicherten Auskommens „beim Fortschieben des Jahrhunderts" zu helfen, könne man an so unnützen Märchen und Possen, wie der Eulenspiegel und Finkenritter es sind, kein Gefallen finden; man müsse im Gegenteil in der hohen Meinung von seinem erzieherischen, die Humanität und Bildung förderndem Beruf das Volk vor dergleichen „rohen Lächerlichkeiten", will sagen derben Späßen, möglichst zu bewahren suchen. Bis in die Kinderstube reichte, wie wir aus der zweiten Scene des vierten Aktes der verkehrten Welt erfahren, diese Besorgnis, welche den idealisch gestimmten Wesen die Hanswurstpuppe, „diese gothische Fratze", nimmt, damit ihr Sinn nicht für die hohe Kunst verdorben werde. Sobald aber Tieck bei seinen alten Schützlingen, den Volksbüchern

anlangt, fällt er plötzlich aus der Rolle und wird ernst. Er sagt dem aufklärerischen Treiben mit seinen Not- und Hülfebüchlein und moralischen Volkserzählungen geradezu die Fehde an. Im Kampfe für die gute Sache sind ihm alle Mittel erlaubt: er will die alten Volksromane umschreiben und sie spitzbübischer Weise in die öffentlichen Lesebibliotheken einschmuggeln, „damit selbst aufgeklärte und nicht schlecht fühlende Demoiselles sie lesen und sie eine der andern empfehlen möchte, ohne zu merken, daß es so verlegene Waare sei.“ Und in seinem Eifer, durch welchen er freilich dem Gegner das Spiel aufdeckt, sagt er es auch gleich heraus, was er von jenen „poetischen Not- und Hülfsbüchlein“ des Märkischen Herrn Schmidt und „eines andern großen Dichters“ halte, durch welche die alten guten Jägerlieder sowie die verliebten naiven Arien und Gesänge, „die oft so kindlich reden und es so ehrlich meinen, abgedankt werden sollen“ [1]). Der Märkische Herr Schmidt ist Pfarrer Schmidt aus Werneuchen, dessen platte Naturabschilderung sammt seinen Liedern „beim Melken der Kühe zu singen“ kurz zuvor in einer Rezension [2]) von Tieck mitgenommen war, und dessen Manier Goethe in seinem Gedicht „Musen und Grazien in der Mark“ fein parodiert hat. Später (1799) wurde er von Tieck im „Zerbino“ als Sandpoet verspottet [3]), und zusammen mit Matthisson und dem „andern großen Dichter“, d. h. nach Brentano's boshaftem Wort „dem Lieblingsdichter der Philister“ [4]), Voß, in dem Wettgesang dreier Poeten von A. W. Schlegel meisterhaft parodiert, der seine mechanische, nüchterne Produktion auch im Reichsanzeiger des Athenäums [5]) unter der Annonce „Neue Fabrik“ durchhechelte.

---

[1]) R. Z. Becker glaubte durch sein „Not- und Hülfsbüchlein“ (1788) für die körperlichen, durch sein „Mildheimisches Liederbuch“ für die geistigen Bedürfnisse des Volkes sorgen zu müssen. Das Liederbuch erschien erst 1799 und war dem Verfasser der Schildbürgerchronik nicht bekannt. Vergl. Hoffmann von Fallersleben im Weimarer Jahrbuch 6, 87.

[2]) Kritische Schr. 1, 81—87.

[3]) Romant. Dichtungen 1, 358 ff.

[4]) Brentano, Schriften 4, 417.

[5]) Athenäum II, 2 (jetzt W. Schlegel Schr. 8,48).

Für die einfache, schlichte Musik des Volksliedes hatte Tieck schon im Peter Lebrecht[1]) eine Lanze eingelegt und den Schäferliedern eines einfachen Mädchens „mehr Sinn" zugesprochen als den langweiligen, gedrechselten Arien und Rondos. Das Kulturfeindliche dieser Worte muß an Rousseau erinnern, dessen Einfluß man auch sonst im Peter Lebrecht spürt. So führt diese Richtung auf Einfalt und Ursprünglichkeit direkt auf den Erwecker zurück.

Tieck hatte sich einen Augenblick vergessen und fortreißen lassen; mit einer Entschuldigung an den Leser beginnt er seine Chronik. Unter Beibehaltung der historischen Einkleidung und des Grundmotivs nimmt er die ersten Schwänke aus dem Volksbuch herüber und wählt sich von den andern glücklich einige der besten aus. Zunächst läßt er die Schildbürger, wenn auch nicht von einem der sieben Weisen abstammend, so doch als eine Kolonie von Staatsmännern und Philosophen aus Griechenland einwandern. Dankbar wäre für den Geschichteschreiber ein Anknüpfen an die klassische Ueberlieferung von Abdera gewesen. Wieland hatte dieselbe vor 20 Jahren launig erneuert, und Tieck wird seine Abderitengeschichte gekannt haben, wie Schink, der sich in der Einleitung seines „Theaters zu Abdera" auf sie bezieht. Daß der Romantiker klassische Traditionen an sich nicht verschmähte, hat er durch die Verwertung des Namens des antiken Philosophen Pyrrhon und die witzige Geschichte vom zweiten Diogenes bewiesen. Indessen genügte ihm die volkstümliche Ueberlieferung, da sie die Weisheit der Vorfahren auch bezeugte, und recht behaglich teilt er den hohen Verstand der Schildbürger in einen staatsmännischen und philosophischen, um sie dann als ganz besonders tüchtige Ratgeber in aller Herren Länder zu schicken. Wie die Vorlage läßt er sie, auch durch einen energischen Brief der Weiber veranlaßt, zurückkehren und, um lieber für die Wohlfahrt des eigenen Landes zu sorgen, auf ihre hohe Weisheit absichtlich Verzicht leisten. Er erzählt von den ersten wohlüberlegten, behutsamen Schritten zur Thorheit, die doch gleich beim Rathausbau

---

[1]) Schr. 14, 241.

und dem Versuch, Licht in das fensterlose Gebäude zu bringen, halb unbewußt vor sich gehen. Er berichtet, anders motivierend, von der Wahl eines neuen Bürgermeisters, der bei einer Badereise und einem Pelzkauf gefoppt wird. Er erzählt den Besuch des benachbarten Königs, die große Verlegenheit der weisen Männer nach einer Beratung mit verschränkten Beinen und ihre Erlösung aus der fatalen Lage durch die Prügel eines durchreisenden Fremden; endlich den Kampf der beiden Kuckucks und den Sieg des Schilda'schen über den feindlichen, herbeigeführt durch eines edlen Bürgers Patriotismus, der diesen ebenso gut gesinnten wie weisen Mann zwar sein Pferd kostet, aber von staatswegen eine Anerkennung und ein neues Pferd einträgt. Lauter lustige Geschichten, deren gutmütiger, treffender Spott stets einer heiteren Wirkung sicher sein wird. Tieck verfolgt aber einen doppelten Zweck. Wie in den Haimonskindern und der Magelone wundersame Märchenpoesie, will er hier seinen Lesern mit Spott gewürzte, lustige Possen zugänglich machen. Dort will er auf ihre Phantasie, hier vor allem auf ihr Zwerchfell wirken. Doch für den Eingeweihten müssen diese Späße, selbst die wörtlich nacherzählten, einen symbolischen Nebensinn haben. Sie bedeuten die Unverläßlichkeit und Unzulänglichkeit des gesunden Menschenverstandes überhaupt. Ganz so weise wie die Schildbürger sich dünken und so närrisch wie sie sich benehmen, kommen dem Dichter seine aufgeklärten, verstandesstolzen, superklugen Zeitgenossen vor, und mit neuen Wendungen und freien Erfindungen weiß er die Spitze aller dieser Anekdoten immer wieder auf dasselbe Ziel zu lenken. Bisweilen wird er ebenso ungerecht als paradox.

Die geographischen Nachrichten über das Land Utopien werden zu einem Ausfall benutzt gegen die nüchterne Auffassung eines Dichtwerkes, die, unfähig das Tiefe und Geheimnisvolle poetischer Schöpfungen zu verstehen, alles allegorisch auszubeuten sucht und, indem sie die schönen Wahrheiten und moralischen Lehren ihres dichterischen Gewandes zu entkleiden vermeint, die Poesie überhaupt vernichtet. Von derselben Anschauung aus tadelt Tieck

als Kritiker der neuesten Musenalmanache und Taschenbücher [1]) die allegorischen Dichter, die entweder steif und pedantisch oder dunkel und subtil werden. Ja der junge Naseweis wagt es sogar, philosophische Gedichte Schillers zu verurteilen! Hier muß ein „guter Freund" herhalten, ein Anhänger jener mystisch-allegorischen Methode der Erklärung, welcher es geradezu läugnet, daß die Schildbürger jemals existiert haben. Auch seine Versündigungen gegen die Poesie durch prosaische Auflösung der Ilias und Odyssee werden erwähnt. Das etwas stark karikierte Beispiel der Lotophagengeschichte endet in eine Anspielung auf bürgerliche Zustände. Getroffen werden soll ganz allgemein der nüchterne Rationalismus solcher Homerexegeten, die ebenso unfähig sind, die Poesie des Märchens zu begreifen, wie etwa ein Aufklärungtheologe die Wunder des neuen Testaments. In seiner Abhandlung über das Wunderbare bei Shakespeare hatte sich Tieck zuerst [2]) gegen die Benutzung allegorischer Figuren in der Poesie ausgelassen. „Sünde im Homer Allegorie zu suchen" notiert er einige Jahre später in dem zweiten Entwurf zu seinem nie ausgeführten Werk über Shakespeare, den Köpke in den nachgelassenen Schriften [3]) veröffentlicht hat.

Wie steht es aber mit Tiecks eigenen Dichtungen? Zum Beispiel im Oktavian, dessen phantastische Partien nach W. Schlegel „ins blaue allegorischer Anspielungen ermüdend verschwimmen"? Das ist keine kalte Allegorie, würde der romantische Dichter antworten [4]), der Schlaf z. B. ist nicht trocken personifiziert! Die tiefsten Mysterien der Romantik lassen sich nicht klar und deutlich ausdrücken; man darf die Allegorie anwenden, wenn man geheimnisvoll sein, dagegen nicht, wenn man nur „allerhand Sittensprüche und Gemeinplätze" umschreiben will. „Die wahre, höchste Allegorie verliert wohl eben durch sich selbst wieder die kalte Allgemeinheit [5])."

---

[1]) Kritische Schr. 1, 78.
[2]) 1793 Kritische Schr. 1, 35.
[3]) 2, 144.
[4]) Schr. 11, XXIV.
[5]) Phantasien über die Kunst, in Minors Ausgabe S. 96.

Plötzlich aber überträgt Tieck, um eine Pointe zu gewinnen, diese ästhetische Angelegenheit ohne weiteres auf geschichtliches Gebiet und zieht eine witzige Konsequenz aus der von ihm selbst zum Zwecke der Verhöhnung konstruierten Geschichteauffassung. Damit in Zukunft bei dem Leser der Geschichte dieses Jahrhunderts kein Zweifel entstehe, versichert er im Namen seiner aufgeklärten Zeitgenossen, daß sie nicht allegorische Personen oder abstrakte Verstandesbegriffe wären, sondern daß sie wirklich existierten und daß an Verstand und Witz bei ihnen gar nicht gedacht werden könne.

Und nun die köstliche Narrheit, in das neuerbaute fensterlose Rathaus mittelst eines Sackes, einer Schaufel und dergleichen Gegenständen Licht zu bringen, oder gar die Sonne mit einer Mausefalle zu überlisten! Das gab einen Hieb auf die Experimentalwissenschaft. „Warum soll dies Experiment nicht gelingen", philosophiert Pyrrho, nach dem berühmten skeptischen Philosophen des Altertums so benannt, „da man doch ähnlich Licht und Aufklärung ordentlich ballenweise nach dunkeln Gegenden geschickt habe." Wie im Leben der gesunde Menschenverstand ist in der Wissenschaft der Empirismus unzulänglich. Nicht die kriechende praktische Vernunft, sondern fliegende Spekulation; nicht experimentieren, um der Natur auf die Spur zu kommen, sondern neue, kühne Theorien aufstellen fördert die Wissenschaft. Im harmlosen Spiel des Witzes regt sich hier bereits der Geist, welcher später, namentlich von Schellings Theorien beeinflußt, der exakten Naturwissenschaft feindlich gegenübertrat. Ganz aus derselben Anschauung ruft E. T. A. Hoffmann entrüstet aus: „Experimente . . . . abscheuliche Verhöhnung des göttlichen Wesens, dessen Atem uns in der Natur anweht und in unserm innersten Gemüt die tiefsten, heiligsten Ahnungen aufregt[1])."

Wie Tieck den Zweifler Pyrrho als Spezialphilosophen unter den philosophierenden Schildbürgern einführt, der vor allen andern dazu dient, das bewußt-unbewußte Hinübergleiten zur

---

[1]) Klein Zaches, Werke 13, 27 (bei Hempel).

Thorheit zu veranschaulichen, so giebt er auch den allgemeinen Meinungäußerungen im Rat, welche er aus seiner Vorlage zum Teil herüber nimmt, persönliche Träger. Ueberhaupt erweitert er hier bedeutend. Bisweilen erinnert sich der Satiriker seiner Rolle als Geschichteschreiber und meldet etwa stolz mit leise travestierendem Accent, daß er nach dem Muster der griechischen und römischen Historiker die Reden einzelner bedeutender Persönlichkeiten eingefügt habe. Durch die Breite dieser Reden soll sowohl das Umständliche langwieriger Deduktionen getroffen werden, als auch jene gutmütige Wohlredenheit, die bereitwillig bei allen Gelegenheiten aus der Fülle ihres trockenen Wissens spenden möchte, aber nie fördernd einzugreifen im Stande ist. Das klassische Exempel von den Rebhühnern und Butterküchlein wird gleichsam als Pendant zu dem Experiment am Sonnenlicht aus der Vorlage herübergenommen. Die gehäuften schönen Figuren des verständigen Barthel helfen das Magistrale seiner nüchternen Auseinandersetzung karikieren. Nach dem Schema des rationalistischen Beweises setzt Philemon in wohlgeordneten Paragraphen die Unfehlbarkeit seines Scharfsinns in das rechte Licht. Der Hohn wird verstärkt durch die Ironie: der über seine eigenen Vorzüge raisonnierende Verstand ist bereits Unverstand. In sechs ziemlich ermüdenden, witzlosen Paradoxen wird schließlich bewiesen, daß die Finsternis im Rathaus durchaus notwendig sei, und die mißlungenen Erleuchtungversuche haben nur den Erfolg, daß im Stadtarchiv „mit großen Buchstaben" die neugefundene Wahrheit verzeichnet wird, das Tageslicht lasse sich nicht in Säcken forttragen, und daß einer außerdem noch eine „weitläuftige" Abhandlung über diesen Gegenstand mit besonderer Berücksichtigung des angestellten Versuches schreibt. Wir argwöhnen auch hier mehr als eine bloße Verspottung der Narrheit. Fast glaubt man etwas vom Geist Mephistos zu spüren und wird an seine berühmten Worte über das Collegium logicum erinnert.

Ganz für sich steht das achte Kapitel. Der Geschichteschreiber giebt vor, von seinen Quellen im Stich gelassen zu sein und schaltet, „um dem Wunsch des Lesers entgegenzukommen", eine

allgemeine Uebersicht über Verfassung, Religion und Philosophie des Landes, sowie den Zustand der Wissenschaften und Künste ein. Alle diese Gebiete werden nacheinander durchgenommen und überall gewahren wir die deutlichste Beziehung auf die Zeitgenossen des Dichters. Fast zu derselben Zeit hatten die beiden Großen aus Weimar und Jena ihr litterarisches Strafgericht über ganz Deutschland ergehen lassen und in scharfen und witzigen Epigrammen die Geschmacklosigkeit und Plattheit, den Unverstand und die Ueberhebung, die abgelebte Kritik der Zeitschriften wie die niedrige, gemeine Unterhaltunglitteratur gezüchtigt. Als Verteidiger echt poetischen Geistes steht der Romantiker auf ihrer Seite und zahlreich sind die Berührungpunkte in ästhetischen Urteilen, wie sie den Xenien und der Satire Tiecks zu Grunde liegen. Auch Göthe und Schiller wenden sich von der Höhe ihrer Kunst und Weltanschauung gegen die nüchternen, aufklärenden Tendenzen der Zeit; aber sie gehen ohne Umschweif auf ihr Ziel los. Vor 20 Jahren bereits hatte sich der alte Nicolai durch seine thörichte Opposition gegen die jungen Stürmer und Dränger, vor allem gegen die damals aufkeimende Neigung zum Volkslied um allen guten Ruf gebracht, den er in der Gesellschaft Lessings mit Recht genossen. Jetzt stellte er sich nicht nur der jungen romantischen Generation in den Weg, er glaubte auch Göthe und Schiller mit seiner stumpfen Kritik belehren zu müssen. Schiller war der angegriffenen Horen wegen besonders gegen ihn aufgebracht. Aber während die beiden befreundeten Dichter nach wohlüberlegtem Plane mit strenger Richtermiene an ihre Epigramme gingen, stößt Tieck fast zufällig auf einen lustigen Volksroman und wird von demselben fortgerissen. Vollends die ganze Kluft zweier Weltanschauungen thut sich auf, wenn wir den zornigen Ernst und das schneidige Angreifen der Verbündeten dem leichten Spiel des fröhlichen aber zahmen Tieckschen Witzes gegenüberhalten. Daß er nicht ganz unabhängig dastand, weil der junge Nicolai sein Verleger war, ist bei seiner Anlage und Temperament weniger zu betonen. Denn auch nach dem Bruch mit der Familie Nicolai und in rein polemisch-satirischen Werken begegnen uns immer nur behutsame, versteckte Angriffe, in

denen er sich dann freilich ohne besondere Gabe der Erfindung garnicht erschöpfen kann und deren persönliche Beziehung er einmal, im Zerbino, wo sie handgreiflich ist, geradezu in Abrede stellt[1]). Dieses sein Verhalten erinnert an Wielands vorsichtige Aeußerungen über die Personalsatire der Abderiten[2]). Mag man beide von einer lavierenden Behutsamkeit nicht freisprechen wollen, Tiecks ganzer Kunstauffassung widerstrebte es, die Poesie mit allzu deutlicher, persönlicher Satire zu mischen. Die Schildbürgerchronik, ja selbst der gestiefelte Kater und Zerbino, waren für ihn in erster Linie Phantasiegebilde. Sein Naturell hinderte ihn, sich mit Bitterkeit in das Individuelle zu verlieren, das, was ihm als Irrtum erscheint, verfolgend zu vernichten; er sucht immer nur Gegenstände für den Scherz und das heitere Lachen, und Parodie und Satire muß sich in das „magische Zaubergemälde der Poesie einordnen[3])."

Lächerlich macht er das Selbstbewustsein und die Eitelkeit der Schildbürger, ihre keineswegs felsenfeste Freigeisterei, ihre intolerante Toleranz, die zwar überall Duldung predigt, aber unduldsam ist gegen jeden, der nicht so aufgeklärt ist wie sie und sich einfallen läßt, wirkliche Religion zu haben. Er macht sich lustig über die Bevormundung des Publikums in philosophischen Anschauungen und ästhetischen Urteilen durch eine die Gedanken bequem vorkauende Popularphilosophie und die oberflächliche, anmaßende Kritik der Journale[4]). Die Unselbständigkeit des Publikums in literarischen Dingen hatte er schon im Peter Lebrecht durchgenommen[5]) und es beklagt, daß der Leser einer Rezension sich zwingen lasse, diesen oder jenen Geschmack zu haben, und die Popularphilosophie ist im Ritter Blaubart in einer wenig schmeichelhaften Weise durch den Ratgeber portraitiert. Wie überall so führt Tieck auch auf diesem Gebiete den Kampf der Romantiker gegen das achtzehnte

---

[1]) Schr. 6, XXXVIII f.
[2]) Vergl. B. Seuffert, Wielands Abderiten, besonders S. 47—48.
[3]) Schr. 6, XXXV und 6, XXI.
[4]) Haym S. 88 u. 89.
[5]) Schr. 15, S. 6.

Jahrhundert. Freilich liegen seinem leichten Geplänkel nicht einmal spezifisch romantische Anschauungen zu Grunde. Ebenso muß der Idealismus Fichtes, die Transcendentalphilosophie überhaupt der Laune Tiecks dienen; man denke z. B. an die Ich-Philosophie Simons im Blaubart oder an die Witzeleien des Schneidergesellen Tonelli[1]), welcher beim Anblick der Bäume und im Gefühl seines hungrigen Magens läugnet, daß die Welt nur in der Einbildungkraft bestehe. Kein Geringerer als Schleiermacher war es, der den Kampf auf philosophischem Gebiet ernstlich aufnahm. Seine Kritik[2]) Garves, des bedeutendsten unter den Popularphilosophen, war der den Sieg der Romantik entscheidende Schlag. Das Athenäum führte in manigfacher Beziehu ng die ersten oppositionellen Regungen Tiecks weiter. Hier eiferten die Brüder Schlegel gegen die harmonische Plattheit der alten Bildung, gegen den Moderantismus, den „Geist der kastrierten Illiberalität,“ gegen die Oekonomen der Moral[3]). Die mechanische Auffassung der Moral wirft auch Tieck seinen Schildbürgern vor, welche in ihrem pedantischen Sittlichkeiteifer über die Fälschung eines unbedeutenden Briefes großes Geschrei erheben[4]), gegen Sünden wider den heiligen Geist der Poesie aber gleichgültig sind und jämmerliche Dichter ruhig ihr

---

1) Schr. 9, 279.

2) Athenäum, Heft V.

3) Athenäum I, 2, Seite 17 u. 120.

4) Tieck spielt auf jenen langwierigen Streit zwischen D. Jenisch und C. Reinhard aus Göttingen an, dem auch das Distichon „Gottesurteil zwischen einem Berliner und Göttinger“ gilt: „Oeffnet die Schranken! Bringet zwei Särge! Trompeten geblasen! Almanachsritter heraus gegen den Ritter vom Sporn.“ D. Jenisch, der Verfasser der „Borussias“ (vergl. Distichon 268 und 269) hatte unter dem Pseudonym: Gottschalk Necker im „Archiv der Zeit“ Dr. C. Reinhards Gedichte scharf mitgenommen. Den Schreibebrief, den er erhält, schickt er an die Redaktion des Archivs, „damit derselbe an seine richtige Adresse komme,“ und das Archiv veröffentlicht den Brief. Reinhard erklärt, der Abdruck sei gefälscht. Das Archiv versichert im Namen der Redaktion, daß der Abdruck ein „diplomatisch treuer“ sei (nach „Archiv der Zeit“ 1795 und 1796); vergl. auch die folgende Anmerkung.

Wesen treiben lassen[1]. Apollo und die Musen seien geächtet, die Kunst würde zur Dienerin einer ziemlich seichten oder bedenklichen Moral herabgewürdigt. Man gehe ins Theater, um sich von seinen Fehlern zu reinigen, die Bühne sei fast ein Anhang des Lazareths geworden. „Um sich zu reinigen." Selbst Lessing mit seiner Katharsis muß herhalten. Selbstverständlich konnte einem echten Romantiker die nach Lessings Deutung utilitarische Theorie des Aristoteles nicht zusagen. Schon in dem bloßen Grübeln über diese Theorie liegt etwas Antiromantisches, Rationalistisches, und Tieck hatte ja eben erst[2]) ausdrücklich bekannt, daß er die spitzfindigen ästhetischen Untersuchungen durchaus nicht liebe. Auch Schillers Auffassung der Bühne als moralische Anstalt, wie sie die Mannheimer Rede bekannte, mußte dem, welcher auf dem Wege war, die Dichtung ganz von der Wirklichkeit loszulösen, wegen des direkt ausgesprochenen erzieherischen Zwecks unannehmbar sein. Mit lustiger Karikatur werden nun die Konsequenzen gezogen. Spitzbuben würden bei den Schildbürgern ohne Galgen durch Vorlesen von Oden und Gedichten gebessert, und die Malerei diene dazu, durch Darstellung gepeinigter Menschen Kriminalverbrecher zum Geständnis zu bringen. Doch als Tieck die moralische Anstalt der Schaubühne als Lazareth verhöhnte, hatte der Epigrammatiker Schiller bereits ganz andere theoretische Anschauungen. Oft genug wird den Moralisten und moralischen Schwätzern wiederholt, daß sie dem lieblichen Gott Amor mit der Muse das Spiel lassen sollten[3]). Auch hier also sind die Xeniendichter mit dem Romantiker einer Meinung.

Die Schildbürger aber vertraten den moralischen und Nütz-

---

[1]) Der schlechte Dichter, den die Schildbürger „in ihrer Gegend" haben, ist ebenfalls Jenisch und das Gedicht, „in dem Geschichte und Poesie gleich gefälscht ist", kann nur die Borussias sein, welche W. Schlegel im Reichsanzeiger des Athenäums und zwar in derselben Annonce satirisiert, in welcher er auch die Fehde mit Reinhard streift. (Athenäum II, 2, jetzt W. Schl. Werke 8,39 f.)

[2]) In einer Rezension v. 1796 (Kritische Schr. 1, 83).

[3]) vergl. Distichon 127, 11, 177; tabul. votiv. 42, 97 (bei Gödecke, Band 11, S. 114, S. 99, S. 147 und S. 172, S. 182).

lichkeitstandpunkt in der Poesie so einseitig, das Theater war ihnen so ausschließlich eine Schule der Sitten, daß sie z. B. das Marionettentheater und die guten alten Schwänke hochmütig verachteten, da sich doch ein aufgeklärter Mensch nicht mit albernen Possen abgeben könne. Die überaus niedrige Stufe dieses Durchschnittverstandes trifft Tieck zum zweitenmal, wenn er sogleich ihre Abneigung gegen das eigentliche Trauerspiel hervorhebt. Wie ein weichgestimmter Mensch nicht mit den hölzernen Marionetten sympathisieren könne, sei er auch unfähig sich wirklich erschüttern zu lassen.

„Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?
Das sind Grillen. Uns selbst und unsere guten Bekannten,
Unsern Jammer und Not suchen und finden wir hier."

Moralisch gebessert, belehrt und gerührt werden wollten die Schildbürger im Theater. Durch abschreckende Beispiele sollte man sie lehren, keine falschen Testamente zu machen und nicht zu verläumden; edelmütig denkende und handelnde Menschen sollten ihnen Thränen erpressen; die Tugend müßte am Ende immer über das Laster triumphieren.

„Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

Und mit plötzlicher Wendung zu persönlicher Satire werden unter dem Namen Augustus und Knopfmacher die Lieblinge des damaligen Berliner Theaterpublikums dem Gelächter preisgegeben, Iffland und Kotzebue [1], welche bereits in den Xenien vor allem durch die Distichen „Shakespeares Schatten" geschlagen waren. Tieck skizziert geschickt und witzig einige hervorstechende Züge, durch welche Augustus als Iffland und Knopfmacher als Kotzebue sofort kenntlich sind: Die triviale Unerschöpflichkeit in der Variation ein und desselben Themas — an einem Bösewichte wird zum Besten der Tugend ein Exempel statuiert — genügt schon allein zur Erkennung Ifflands, sowie bei Kotzebue die „ehrlichen fast zu tugendhaften Huren". Die Ifflandschen Stücke und ihr Publikum sind von Tieck mit übermütiger Laune im gestiefelten Kater noch beson-

[1] vergl. E. Schmidt, Anz. f. d. A. 5,402.

ders verspottet und von Bernhardi in dem „Familiengemälde“ „Sebald oder der edle Nachtwächter“ (Bambocciaden, Band 3) garnicht übel parodiert.

Nach dieser Unterbrechung kehrt der Historiograph zu seinen „Quellen“ zurück. Wie im Volksbuch durch des Kaisers Freibrief zur Narrheit, ist für ihn schon jetzt die Thorheit der Schildbürger definitiv entschieden; sie sind Narren von Natur und durch Genie. Aber Tieck giebt der Geschichte plötzlich eine neue Wendung und die Späße, welche er jetzt noch verwendet, müssen dieser neuen Absicht dienen. Die Wahl eines Bürgermeisters giebt Veranlassung, im Lande Unzufriedenheit entstehen zu lassen. Nach politischen Kannegießereien kommt es endlich zur Verschwörung. Und nun ein die Posse überbietender Unsinn! Ganz Schilda mit dem Bürgermeister und dem sich selbst bewachenden Kerkermeister wegen verdächtiger Gesinnung im Gefängnis macht Revolution und ruft die Republik aus. Die Gesetze werden abgeschafft, und philosophische Beweise treten an die Stelle der Strafen. Freiheit und Weisheit ist die Losung. So bekommt auch die große Revolution ihr Teil ab. In demselben Zusammenhang wird der Besuch des benachbarten Königs erzählt; er wird republikanisch grob empfangen und hat seinen schönsten Spaß mit den närrischen Freiheithelden; unter anderem erlebt er die hübsch nacherfundene Geschichte vom zweiten Diogenes, der anstatt, wie verabredet, durch seine klassische Genügsamkeit des Königs Neid zu erregen, aus der Rolle fällt und ganz naiv um 1000 Thaler bittet. In diese neue politische Beziehung bringt Tieck auch den Wettgesang der beiden Kuckucks: er macht ihn zum lächerlichen Symbol der Feindschaft der Republik von Schilda gegen den König. Da dieser es abgelehnt hatte, auf die Vorschläge der Republikaner einzugehen, soll er jetzt gezwungen werden abzudanken, um auch seinem Lande die Segnungen der Schilda'schen Verfassung zu teil werden zu lassen. Nach zwei Seiten hin wird das menschheitbeglückende Streben des Jahrhunderts getroffen, seine platten demokratischen und seine vagen kosmopolitischen Ideale. Daß Tieck die eigentlichen Schwächen, welche in den äußerlichen Mitteln und in

einem blinden Optimismus bei Anwendung derselben bestanden, nicht erkannte, darf uns bei ihm am allerwenigsten wunder nehmen, da ihm jede Fühlung mit dem wirklichen Leben, jedes auch noch so geringe geschichtliche Interesse und damit im Zusammenhang jeder politisch-historische Blick fehlte. Bei einem so überwiegenden Einfluß der Phantasie auf sein Geistesleben, einer Beschränkung der Interessen auf ausschließlich ästhetisches Gebiet, die in der Dichtung geradezu Wirklichkeitflucht hervorrief, konnte er für derartige Regungen gar kein Verständnis haben. Man lese Wackenroders Briefe, um zu sehen, welche Interessen im Verkehr der Freunde die allein herrschenden waren[1]). Und da wurde Tiecks Satire früher mit Aristophanes verglichen! Bei dem menschheitbeglückenden Streben der Schildbürger wird man an die Jupitergeschichte im Simplicissimus erinnert, welche Tieck ein Jahr später im „Tagebuch" bekannt gab[2]), wo sich ein verrückter Phantast als Jupiter einführt, lange Weltverbesserungreden hält und den ewigen Frieden einführen will. Aber mit anerkennenswerter Unparteilichkeit wendet sich Tieck auch gegen die Regierung in Schilda, welche wiederum das Nationale allzu stark betone und sowohl geistige wie körperliche Nahrung aus dem Ausland verbiete, obwohl der Regent selbst Kontrebande beziehe. Der Regent, der Bürgermeister, der Schultheiß! Man wird nicht ganz aufgeklärt über die Form dieser ultra-republikanischen Regierung mit ihren Absperrungmaßregeln auf geistigem und wirtschaftlichem Gebiet.

Eine gewisse Pathoslosigkeit der Tieckschen Satire ist hier doch nicht zu verkennen. Diesen Witzeleien verglichen wird man der Hofsatire im gestiefelten Kater recht ergötzliche Waghalsigkeit, z. B. in der Schilderung des beschränkten und gefräßigen Königs, nicht absprechen dürfen. Bei dem lächerlichen Feldzug der Schildbürger gegen den benachbarten König für die Wohlfahrt der von ihm beherrschten Nation könnte man, wenn Tieck dergleichen nicht zu fern läge, vielleicht an die Campagne gegen Frankreich denken

---

[1]) Vergl. Holtei, Briefe an Tieck, Bd. 4, S. 169—264, bsd. S. 240.
[2]) Im achten Band der Straußfedern, jetzt Schr. 15, 338—349.

oder im allgemeinen an die nicht sehr glorreichen Rüstungen und kriegerischen Unternehmungen Preußens erinnert werden, welche eine Folge der damaligen schwachen äußeren Politik waren. Wie dem auch sei, um die junge Generation zum Kampfe kriegtüchtig zu machen, wird noch schnell eine Schulreform vorgenommen. Hier ist Tieck wieder im alten Fahrwasser. Bildung und Aufklärung! Zu praktischen Zwecken geregelte Ausbildung ist Pedanterie und ebenso schädlich für die Jugend als zu früher Unterricht. Sie bilden nicht, sie verbilden. Woher solche Grundsätze kommen, ist klar. Ueber Erziehung hatte sich Tieck schon öfter ausgelassen. Selbst in die Uebersetzung von Ben Jonsons „Volpone" ist eine Szene eingeschoben, in der pädagogische Fragen gestreift werden[1]; bemerkenswert ist, daß der Deutsche die politische Satire des Engländers ausmärzte. Vor allem aber ist an Peter Lebrecht zu erinnern, wo wir häufig auf Anschauungen stoßen, die von Rousseau beeinflußt scheinen, z. B. wenn von „ungeschminkter, ungekünstelter Natur" gesprochen oder der einfache, gerade Sinn „feinen, geläuterten" Gedanken vorgezogen wird[2]. So hat auch Lebrechts Mutter Marthe kein pädagogisches Werk studiert, sondern Peter schlecht und recht erzogen; und dieser ist dankbar dafür, „daß man ihn nach keinem Elementarwerk oder Kinderfreund, in keinem Philantropin oder Schnepfenthal verbildete, daß man ihn nicht schon im sechsten Jahre zum Philosophen machte, um zeitlebens ein Kind zu bleiben, wie das bei so manchen Produkten unserer modernen Erziehung der Fall ist"[3]. Hieran schließt sich an, was wir in der Schildbürgerchronik lesen. Aus seiner eigenen Schulzeit mochte es Tieck wohl wissen, wie wenig bei einer hastigen, einseitigen Ausbildung die Bedürfnisse des Gemüts und Herzens befriedigt würden.

„Bürger erzieht ihr der sittlichen Welt, wir wollten euch loben,
Stricht ihr sie nur nicht zugleich aus der empfindenden aus."

---

[1]) Akt 1, Scene 7 (Schr. 12, 34 ff.)
[2]) Schr. 14, 221 u. 169.
[3]) Schr. 14, 171.

Sehr bald darauf in seiner zweiten Musenalmanachrezension sollte Tieck bei Besprechung eines Tübinger Taschenbuches Gelegenheit haben [1], sich weiterhin über die praktische Verwendung von Kupferstichen zu belehrenden, erzieherischen Zwecken lustig zu machen und über die Art zu spotten, wie man „schriftstellerisch" Eltern- und Kinderliebe behandle. Und ähnlich wie ein andermal [2] der Turnvater Guts Muths mit seinem Buch über die natürliche Leibesbewegung muß hier der Pädagoge Salzmann herhalten, welcher „das Selbst-Stillen prosaisch empfohlen hatte." Das führt schließlich dazu, ruft der junge Kritiker übermütig aus, daß man auch aus den Klagen Tristram Shandy's im ersten Kapitel seiner Selbstbiographie praktischen Nutzen ziehe und Mädchen und Jünglinge in Taschenbüchern warne, keine Uhren aufzuziehen, sondern ihre Gedanken hübsch beisammen zu halten. Unsere Pädagogen des achtzehnten Jahrhunderts kommen überhaupt schlecht fort. Der Salzmann'sche „Bote aus Thüringen" [3] wurde in der Einleitung zu den elenden moralischen Not- und Hülfebüchern gerechnet; und in der verkehrten Welt trägt Basedows „Buch für Mütter" (Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker I 1770) mit seinen unvergleichlichen Beobachtungen ironisches Lob davon. Bis in die Gespräche des Phantasus verfolgen wir diese Polemik Tiecks gegen eine verkehrte Erziehungmethode, welche sich einseitig auf die Ausbildung des Verstandes und Anleitung zur Tugend richtet, das Herz leer läßt und früh zur Skepsis führt, diese Tugend noch dazu wie eine körperliche Fertigkeit durch äußere Mittel oder gar Bücher erzielen will.

Schließlich nimmt denn doch der Krieg der Schilda'schen Republik gegen das Königtum trotz der eifrigen Ausbildung der Jugend ein klägliches Ende und in der Erwägung, daß sie noch bessere Staatsmänner als Soldaten seien, gehen sie ganz vergnügt wiederum als Ratgeber, wohin es einem jedem beliebt, wie im

---

[1] Kritische Schr. 1, 101 (Rezension vom Jahr 1798).
[2] Schr. 15, 121.
[3] Schnepfenthal 1788 ff.

Volksbuch, wo sie durch ihren letzten Streich Haus und Habe vernichten. Der Erfolg ist hier wie dort: Schildbürger überall!

„Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger in 20 lesenswürdigen Kapiteln." Diesen Titel wählt Tieck als Etiquette für die Kontrebande, welche er in die Lesebibliotheken der Aufklärung einschmuggeln will und versetzt uns fast in die Sphäre der Straußfederngeschichten. Auch in Komposition und Technik der Erzählung werden wir zuweilen an sie oder den Peter Lebrecht erinnert.

Hatte Tieck bis auf den letzten Rest die ihm aufgedrungenen aufklärerischen Gesinnungen über Bord geworfen: von der früheren Schreibweise konnte er sich nicht ebenso schnell losmachen. In der Einleitung der „Chronik" wie in der Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten eine Orientierung über die Person des Autors und seine allgemeinen Anschauungen, auch dieselbe sprunghafte Darstellung. Wenn man nicht gleich im zweiten Absatz durch einen polemischen Ausfall versteckte Absicht ahnte und später durch die ernste Schlußwendung bestätigt fände, daß der als Geschichteschreiber maskierte Märchenerzähler nur mit Ironie der ehrwürdigen Historiographie den Vorrang gelassen, möchte man anfangs beinahe glauben, ein recht pedantischer, trockener „Skribent" wolle die von ihm gesammelten „Begebenheiten dem Verstande des Lesers in einer zierlichen, klugen Ordnung vorführen." Mit feierlicher Gravität, welche einem naiven Leser jeden Zweifel an seinem Ernste zu nehmen im stande ist, hebt der Geschichteschreiber an in wohlgeordneten, schön konstruierten Sätzen, welche in diskreter Weise die langweilige, schulmäßige Schreibart parodieren. Bei der längeren Parallele zwischen Märchen und Historie fällt er dann in einen stark ironischen Ton; daß er über die erwähnten Possen eigentlich garnicht so aufgeklärt denkt, wie er sagt, brauchte der großgünstige Leser, um dessen Beifall in schalkhafter Unterthänigkeit geworben wird, besonders wenn er ein Geistesverwandter der Schildbürger war, durchaus nicht zu merken. Doch plötzlich läßt sich der Erzähler hinreißen und hält eine lange Schutzrede für seine geliebten Volksromane. Er begann fein parodierend, führte fort ironisierend und schließt ernst. Vom ersten zum zweiten Teil wird

übergeleitet mit dem Satz: „Man erlaube mir hierüber noch ein paar Worte zu sagen;“ der zweite ist vom dritten getrennt durch die Worte: „Soviel zur Einleitung.“ Aber die Einleitung ist noch nicht zu Ende; sie wird abgeschlossen erst mit der Bitte um Entschuldigung für das Abschweifen. Ganz scharf sind die drei Teile nicht zu scheiden; der kleine Ausfall im ersten gehört durch seinen polemischen Ton mehr in den letzten, sowie die vexierende Wendung gegen Ende in den zweiten ironisierenden Abschnitt. Auch die Erzählung selbst ist, was Stilform anlangt, von einheitlicher Darstellung weit entfernt. Ein kurzer Abschnitt über die Notwendigkeit des Lichtes [1]) könnte ohne die geringste Aenderung in der Magelone oder im Sternbald stehen. Die ganze Erzählung hat durchweg etwas Improvisatorisches, Eiliges. Tieck arbeitete in letzter Zeit zu schnell und zu viel, sodaß eine besondere Sorgfalt nicht zu erwarten war. Die Gallizismen im Peter Lebrecht [2]) beweisen die Flüchtigkeit des Uebersetzers; für die Schildbürgerchronik legen die letzten eiligen Kapitel ähnliches Zeugnis ab. Da er aber einmal die Maske des Geschichteschreibers vorgenommen hatte, war er gezwungen, wenigstens einen notdürftigen Faden herzustellen. Im ersten Teil fand er zusammenhängende Darstellung vor (Kap. 1—7), im zweiten suchte er durch die politische Wendung einen solchen zu erzielen (Kap. 9—20), wobei er, wie wir sahen, abgesehen von den aufgegriffenen Motiven des Königsbesuches, der Schultheißwahl und der Schulprüfung, abgesehen auch von der schwer zu entbehrenden Schlußwendung, seinem spielenden Witz ganz die Zügel schießen ließ. Die beiden Teile sind getrennt durch ein langes eingeschobenes Kapitel; auf Abschweifungen mußte man nach der Einleitung gefaßt sein. Ueberdies sind die Uebergänge zu neuen Abschnitten sehr locker, der Leser wird angeredet, formelhafte Wendungen wie in den Straußfederngeschichten, welche Tieck später [3]) als ungeschickt, linkisch und

---

[1]) Schr. 9, 42.
[2]) Haym S. 71 A. 2.
[3]) Schr. 11, XXXIII.

unnötig tadelte, kehren wieder. „Doch es ist Zeit, daß ich mich zur Geschichte zurückwende“, leitet der letzte Satz des eingeschobenen achten Kapitels zum folgenden über. Solche äußerliche Verbindungen treffen wir in der ganzen volkstümlichen Litteratur: Zu der gewohnheitmäßigen Lässigkeit der früheren Arbeiten kommt die lose Komposition der Vorlage.

Unverkennbar ist auch im Einzelnen ein sprachlicher Einfluß der Vorlage, ein Einfluß freilich, den das moderne Ziel der Satire gerade hier nicht sehr aufkommen ließ. Ein bewußtes, systematisches Anlehnen an das Volksbuch ist allein deswegen unmöglich, weil der Geschichteschreiber, wenn er einen Blick in seine Quelle gethan, sogleich von dem Satiriker abgelöst wurde. Nur selten treffen wir daher altfränkische Wendungen, wohl auch veraltete Wortformen wie sie den Drucken der Jahrmarktsbücher bis an die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts heran gemeinsam und ganz vereinzelt noch heute im Kurialstil zu finden sind: niemalen; jemalen; bei aller seiner wenigen Figur; daraus abnehmen, daß; sich aus den Befehlen jemandes vernehmen (=benehmen); es ist eine schlimme Handthierung; einen Herold abfördern. Altfränkische Neigung und Nachlässigkeit sind bei unserm Nacherzähler schwer zu trennen, in solchen unlogischen oder tautologischen Wendungen, welche eine volkstümliche Ausdrucksweise anwendet, weil sie die Sprache weniger streng überwacht: sich einander ansehen, sich nichts darum kümmern u. dergl. m. Mitunter findet man auch alte Flexionen: denen wenigen, vor seiner Hausfrauen, unter der Sonnen (dies freilich sprichwörtlich); das schwache, einst überwiegende Präteritum von rufen neben dem starken heute alleinherrschenden; die alte volle Präsensform beweiset; die alten Präterita schmauseten, murreten; die überschüßige Verbalform geschahe. Der Wortschatz bietet noch weniger Eigenartiges. Die schon erwähnten „rohen Lächerlichkeiten“ muten uns heute fremd an, sind aber durch den Gegensatz „charakterlose Albernheiten“ verständlich. Das Adjektivum „kamig“, welches Vilmar in seiner Litteraturgeschichte noch anwenden durfte, wird man heute als Provinzialismus meiden.

Zu unterscheiden von der vereinzelten bewußten oder unbewußten Hingabe an das Formale der Vorlage ist der altmodische Ausdruck als wohlüberlegtes Mittel der Satire. Dasselbe Mittel der Parodie, welches wir in der Analyse des Eingangs beim Stil beobachtet haben, kehrt weiterhin in einzelnen Wendungen und Worten wieder. Historiograph oder Skribent elaborieren die Begebenheiten der Geschichte. Bei der Erklärung der Allegorie von den Lotophagen heißt es, dieselbe signifiziere einen gut eingerichteten Staat. Man fühlt den allein in den Worten liegenden Spott gegen die mühsame Forschung oder spitzfindige Exegese. Auf die Schreibweise verzopfter Gelehrten wird auch gezielt, wenn ein Brief durch einen Expressen gesandt, statt Beispiel das steife Exempel gebraucht wird. Auch rein lateinischen Worten, lateinisch flektiert, begegnen wir: einen gewissen habitum bekommen, zu des Horatii Zeiten, mit dixi wird eine Rede geschlossen. Mit lateinischen Worten, Redensarten, ja Versen sind auch manche Volksromane durchsetzt und wir sehen, wie schon der Verfasser des Schildbürgerbuches den weisen Gelehrtenstil aufs Korn nimmt, wenn er schreibt: pfota (vota), pfotieren, in der stultorum Ehre, ecce vide schau, guck u. a.

Diese beiden gekennzeichneten Arten altertümlicher Ausdrucksweise fallen für den heutigen Leser allerdings zusammen. Und wenn es sich der enthusiastische Verehrer der alten Schwänke vielleicht auch verbitten würde, das geliebte Deutsch seiner Volksromane, also hier des Schildbürgerbuches so zu interpretieren: uns erhöht jene altfränkische, unbeholfene Ausdrucksweise der schlicht nacherzählten Vorlage Witz und Satire ebenso wie die bewußte Anwendung eines antiquierten Stils. Denn für die alten Streiche wird uns nie Zeit gelassen, und unser Gelächter verstärkt sich ebenso sehr, wenn von den wohlweisen Männern mit altmodischer Einfachheit gesprochen wird, als wenn wir sie mit schalkhafter Feierlichkeit und ironischer Würde behandelt sehen.

Abderiten überall! Mit ganz demselben letzten Trumpf hatte auch Wieland seine Satire beschlossen, welche in mancher Beziehung zu einem Vergleich mit der Schildbürgerchronik auffor-

dert. Schon früher einmal erblicken wir den jungen Tieck auf Wielands und Klingers Spuren, als er seinem Almansur und Abdallah orientalisches Gewand gab. „Wie gern hätte meine Jugend den Dichter begleitet zum Ritt ins alte romant'sche Land," ruft Tieck in seiner kurzen Charakteristik des Oberondichters aus, „wenn dieser schöne Vers sich nur erfüllt hätte"[1]. Jetzt wurde er durch den eigenartigen Gang seiner schriftstellerischen Entwickelung zur Anlehnung seiner Satire an volkstümliche Dichtung geführt, sowie Wieland, früh mit dem Altertum vertraut, die seinige an klassische Traditionen knüpfte. Abdera war im Altertum was Schilda in neuerer Zeit. Auch die Abderiten umgab eine sagenhafte Ueberlieferung mit jener sublimen Dummheit, die, wenn sie bis zum Absurden geht, „das Erhabene in dieser Art erreicht." (Wieland.) Auch Wieland schaltet frei mit seinen Quellen und nimmt die Maske des Geschichteschreibers, um in gedeckter Stellung Ausfälle auf seine Zeit machen zu können. Er bekennt freilich außer seinen griechischen Quellen noch einem Gewährsmann gefolgt zu sein, der die Zeugnisse der ganzen Welt zu Boden wiegt, der Natur selbst[2]. Daher ist seine Satire allgemeiner, er verspottet die Thorheiten und Schwächen der Menschen überhaupt — nicht etwa bloß die Misere der Kleinstädterei. Er zeichnet nicht nur mit großen Strichen in allgemeinen Zügen, er steigt auch hinab in die Einzelheiten des geselligen alltäglichen Lebens, selbst zu Kabale und Klatsch und weiß die Schwächen der weiblichen Natur zu treffen. Tiecks generalisierende Angriffe haben ihr besonderes Ziel in dem aufgeklärten Zeitalter und seinen nüchternen Bestrebungen.

Wenn Wieland gerade für den gesunden Menschenverstand Partei nimmt und gegen die albernen Märchen zu Felde zieht, wenn er gelehrtes Gefühl fordert, wenn sich Demokrit über die Puppen und Steckenpferde der Abderiten lustig macht, welche ihre

---

[1]) Schr. 6, XLVII ff.
[2]) vergl. den „Vorbericht."

Begriffe noch wie die Kinder den Ammen zu danken haben[1]), so ist dies durchaus antiromantisch. Wieland aber vertrat damit ein berechtigtes Princip seines aufstrebenden Zeitalters. Indessen auch er fühlt schon das sich weise dünken des Jahrhunderts und tadelt sein übergroßes Selbstbewußtsein. Einzelnes aus seiner Abderitengeschichte könnte jede romantische Satire als Schlagwort benutzen. Er verhöhnt das frostige Gewäsch der Moralisten und ihre Schlaraffenlandideale, den beschränkten Horizont seiner Zeitgenossen; er vermißt bei ihnen die Feinheit des Seelenlebens, überhaupt Geschmack. Geradezu an die Schildbürgerchronik wird man erinnert, wenn die langen Abhandlungen der Gelehrten, die dicken Kompendien oder Erziehungbücher spottend erwähnt werden. Doch dies alles mit wieviel mehr Lebensklugheit als Tieck, mit wie klarem Blick für alle Seiten des menschlichen Daseins. Wieland kommt überall über die bloße Negation heraus, man spürt ein positives Lebensideal durch die Satire hindurch.

Beiden Dichtern gemeinsam ist der lachende Witz, der ohne Bitterkeit sein Ziel trifft, auch da, wo es sich um Anspielungen auf bestimmte Personen handelt. Das achte Kapitel der Schildbürgerchronik entspricht in seinen litterarhistorischen Abschnitten dem zweiten und dritten Kapitel des zweiten Buches der Abderitengeschichte, nur daß die Hyperbolus, Paraspasmus, Antiphilus und Tlaps nicht so deutlich zu erkennen sind wie die Augustus und Knopfmacher[2]). Und wie für uns der Hauptwert der Tieckschen Satire in dem kritischen Gehalt liegt, interessieren uns auch die bezeichneten Kapitel der Abderitengeschichte am meisten. Wenn Wieland aber mit einem gewissen Recht behaupten durfte, daß das Denkmal, welches er der vergessenen Republik Abdera errichtet, so lange dauern werde, „bis unsere Nation den glücklichen Zeitpunkt erlangt haben wird, wo die Abderiten niemand mehr ähnlich sehen", so muß das Interesse

---

[1]) Vergl. noch den Schluß des Vorberichts.

[2]) Vergl. E. Schmidts Anzeige von Erdmanns Arbeit „über F. W. Klingers Dichtungen" im Anz. f. d. A. 4, 215.
Dazu Seufferts kleine Schrift S. 38 f. u. E. Schmidt, Anz. 5, 401.

für Tiecks Chronik mit der Anteilnahme an den geistigen Kämpfen um die Wende der beiden letzten Jahrhunderte abnehmen.

„Kecklich wie ein Korsar" war unser Dichter nach dem Wort seines Kritikers W. Schlegel in die Häfen der angesehenen Nation der Schildbürger eingelaufen, „die durch ihr Schutz- und Trutzbündnis mit den ebenfalls zahlreichen Philistern noch furchtbarer wird." Eben jenen Schildbürgern Tiecks oder deren Nachkommen erklärte Eichendorff den Krieg mit seinem dramatischen Märchen „Krieg den Philistern." Und noch 13 Jahre früher (1811), 15 Jahre nach der Schildbürgerchronik richtete Brentano sein berühmtes Pamphlet gegen sie: „Die Philister vor, in und nach der Geschichte." Wie Tieck an volkstümliche lehnt er sich, wenn auch nur äußerlich, an biblische Ueberlieferung an.

Stets ein eifriger Bewunderer und Nachahmer Tiecks hatte er diesen schon als Erneuerer deutscher Vergangenheit weit hinter sich gelassen. Der mit Arnim geplanten „Sammlung deutscher Volksromane nach den ältesten Ausgaben" kamen v. d. Hagen und Büsching mit dem Buch der Liebe[1]) (Band I 1809), seiner 1810 geplanten und begonnenen Märchensammlung die Brüder Grimm zuvor. Und die mit Arnim begründete Einsiedlerzeitung brachte es in Folge der Teilnahmlosigkeit des Publikums nur auf 37 Nummern, welche Arnim unter dem Titel „Tröst Einsamkeit" zusammenfaßte.

Brentano aber zog sich nicht als Klausner in die Einsamkeit zurück, sondern rächte sich an den Verächtern der alten Volkssagen durch sein Pamphlet. Die Philister sind für ihn im Grunde genommen dasselbe, was für Tieck die Schildbürger: die aufgeklärten, nüchternen, superklugen Zeitgenossen. Als erstes Kennzeichen des verhöhnten Völkchens wird im Eingang das Nichtverstehen und Nichtbewundern „der unbegreiflich reichen und vollkommenen Erfindung in Herrn Schellmufsky's Reise zu Wasser und zu Land"

---

[1]) J. G. Zimmer und die Romantiker S. 149; vielleicht wollte der Verleger Zimmer auf das Unternehmen überhaupt nicht eingehen (a. a. O. S. 183 u. 178). — Den Goldfaden, der anfangs außerdem noch die „Sammlung" eröffnen sollte, gab Brentano 1809 besonders heraus.

angeführt; Tiecks Schildbürger erkannte man daran, daß sie die biedern, heitern Schwänke vom Eulenspiegel und Finkenritter nicht begreifen, daß sie nicht an die Schildbürger glauben, obwohl sie es selbst in hocheigener Person sind. Den Philistern nun, den Feinden der alten Volksfeste und Volkssagen, den Feinden des Idealen, der Begeisterung, des Genies, stellt Brentano gegenüber die Studenten, im weitesten Sinne genommen als Erkenntnisbegierige, nach dem Höchsten Strebende, kurz: die Jugend, die begeisterten „hochzeittrunkenen Löwenzerreißer[1]“, die Philisterfeinde. Auch in dem polemischen Eingang der Chronika eines fahrenden Schülers[2], welcher sich gegen die Geschmack verderbenden Ritterromane wendet, sieht man ihn in Tiecks Fußstapfen ebenso wie in dem dramatischen „Gustav Wasa“, in dem Kotzebue so schlecht fortkommt. In der Tendenz von Tieck abhängig und dessen Satire aufnehmend, übertrifft ihn Brentano aber ebenso an Witz und Geist als durch Bosheit und verschnörkelte Karikatur. Auch er spielt seine bissigen, maßlosen Angriffe auf alle Gebiete hinüber: Philosophie, Religion, Litteratur, Theater und bürgerliches Leben. Diese Polemik der Romantiker wird dann bis Heine fortgesetzt und auch E. T. A. Hoffmann gehört in die Reihe, der den Philistrismus als etwas tief Gespenstisches darstellt[3]. Tieck selbst setzte diesen Kampf fort im gestiefelten Kater, im Zerbino, in der verkehrten Welt, sowie im poetischen Journal und seinen kritischen Arbeiten, zum größten Teil nur neu aufgewärmt. Sogar in den dramatischen Bearbeitungen des Oktavian und Fortunat bietet er uns ziemlich matte neue Aufgüsse. Nie wieder hat er den tändelnden, fröhlichen Witz der Schildbürgerchronik oder die tolle, übermütige Laune des gestiefelten Katers erreicht.

---

[1]) Schr. 5, 408.
[2]) Schr., Band 4.
[3]) Scherer, Gesch. d. dtsch. Litt.⁴ S. 680.

Die Haimonskinder.

Im zweiten Teil des Peter Lebrecht hatte Tieck zuerst nachdrücklich das Lob der alten Volksromane verkündet und den gehörnten Siegfried, die Haimonskinder, den Herzog Ernst und die Genoveva namentlich angeführt. Als er in der Einleitung zu den Schildbürgern nach wiederholter tapferer Rettung eine umfassende Erneuerung in Aussicht stellte, nennt er den gehörnten Siegfried und die Haimonskinder zum zweitenmal. Zu dem Sagenkreis Siegfrieds kehrte er später zurück, als er sich mit den Nibelungen beschäftigte und ihren Helden in Romanzen besang (1804). Gleich nach oder neben den Schildbürgern würdigte er die Haimonskinder einer Erneuerung. Noch ein drittes Mal im Sternbald und ein viertes Mal im Phantasus im Anschluß an die Wiederholung jenes paradoxen Wortes von W. Schlegel begegnen wir einer kurzen Erwähnung der alten Romane. Im Phantasus wird den vom aufgeklärten Zeitalter Verachteten wiederum schützendes Lob zu teil gegenüber den „Familiengemälden und Hofratstücken." Ganz leidenschaftlos ohne jede Nebenabsicht gedenkt Sternbald in seinem ersten Brief an Sebastian heiliger Legenden, unter diesen der Genoveva [1], welche Tieck als Volksroman lange kannte und bald darauf (1799) tendenziös dramatisierte, mehr aus einer mystischen, an den Werken katholischer Kunst ge-

[1]) Schr. 16, 26 u. 27.

nährten Begeisterung heraus, als einem tieferen, rein religiösen Gemütsbedürfnis zufolge. Wie diese Erwähnung der Genoveva vorwärts weist, führt uns die Stimmung, in der Sternbald dem Freund berichtet, zurück. Sternbald ist hier der nach unverfälschter Natur strebende Künstler, dessen Herz sich der Einfalt aufthut [1]), „die doch einzig und allein die wahre Kunst ist.“ Da ist noch reine Begeisterung ohne religiösen Beigeschmack, freilich, wenn wir im Zusammenhang bleiben, keine ganz jugendfrische mehr, vielmehr die Schwärmerei eines solchen, der abgestoßen von einer prosaischen, gekünstelten Umgebung durch beengende, verletzende Jugendeindrücke hindurch den befreienden Weg zur Natur und Einfalt spät erst gefunden hat. Das paßt durchaus zu der Stimmung, welche die Vorrede zu den Haimonskindern abspiegelt. Von den Schildbürgern bis zum Fortunat wirken fremde Einflüsse und subjektivste Stimmungen auf den Bearbeiter, nur einmal in den Haimonskindern hat er sich selbstvergessen wirklich „gläubig“ dem Stoffe hingegeben. Die einfache Form und die Herzlichkeit des Tons zog ihn besonders an, wie er nach Jahren erzählt [2]); er wollte die gute alte Geschichte in einer ruhigen, treuherzigen Prosa, die sich nicht über den Gegenstand erheben oder ihn parodieren will, nacherzählen. Die Kritik W. Schlegels [3]) brachte den Gegensatz, in dem Tieck zu den zeitgenössischen Schriftstellern steht, ganz witzig zum Ausdruck, wenn sie besonders anerkannte, daß hier nicht in der beliebten modernen Weise die Motive des wunderstarken und wundertreuen Bayard nach der Pferdepsychologie zergliedert würden. Der Nacherzähler wollte den Gegenstand aber auch nicht parodieren. Wir denken sofort an Musäus. Auch hier vermeidet Tieck Polemik oder irgend welche hineingetragene Absicht, während Peter Lebrecht in seiner Selbstbiographie verkündet hatte, er wolle durch seine Geschichte „ohne Abenteuerlichkeiten“ die Gespenster und Teufel der Ritterromane verscheuchen, sowie

---

[1]) Schr. 16, 26 u. 27.
[2]) Schr. 11, XLI ff.
[3]) Werke 12, 31.

Musäus durch seine „Volksmärchen" das Gewimmele der Siegwartianer übertönt habe. Denn nur als Reaktion gegen die Empfindsamkeit läßt Tieck die von Musäus im überlegenen, spöttischen Ton vorgetragenen alten Sagen gelten; sonst sagt ihm diese „spaßhafte Manier" [1]) garnicht zu.

W. Schlegel hat auch bereits auf den Zusammenhang der Haimonskinder mit der Zauberwelt des göttlichen Meisters Ariost hingewiesen, dessen Epos (Orlando furioso) mittelbar ebenfalls auf jenen alten Märlein desselben Sagenkreises erbaut ist. Der Hauptheld des Volksbuches ist Ariosts Rinaldo

„Figluol d'Amon Signor di Mont Albano."

Bei der frühen Bekanntschaft Tiecks mit dem Italienischen, welche Köpke verbürgt [2]), ist es möglich, daß er schon durch die Vermittelung des italienischen Epos mit dem Sagenkreis Karls des Großen vertraut gewesen ist, und daß dieser Umstand mit eingewirkt hat bei der Auswahl des Bearbeiters. Reich an schlichter Poesie und fröhlicher Laune wird die gute, unveraltbare Geschichte an sich Tieck stark angezogen haben; auch Göthe hatte, was Tieck besonders hervorhebt, in seiner Jugend Freude an den Haimonskindern. An der Rittertafel zu Wetzlar stand der alte Volksroman in Ehren; und unvergeßlich bleibt uns jene köstliche, derbe Trink- und Familienszene, welcher Frau Rat den Beinamen Aya verdankt [3]), den Göthe selbst in Dichtung und Wahrheit so wunderlich erklärt.

Das Volksbuch von den Haimonskindern behandelt die langwierigen Feindseligkeiten zwischen dem Frankenkönig Karl und dem Ritter Haimon von Dordone. Obwohl der mächtige König Haimon sehr überlegen ist, wechselt dennoch das Glück bei allen diesen Kämpfen, in welche sehr bald Haimons Söhne und sein Vetter Malegis eingreifen, zumal da dieser ein starker, mit finstern Mächten in Verbindung stehender Genosse ist, und Haimon seinem

---

[1]) Phantasus, Band 1 (1812) S. 138.
[2]) Köpke, L. Tieck 1, 61.
[3]) Düntzer, Frauenbilder S. 456—58.

ältesten Sohn Reinolt, einem Helden von wunderbarer Kühnheit und Stärke, das Roß Baiard schenkt, dem kein anderes an Kraft und Schnelligkeit gleichkommt. Die Erzählung, welche mit der Besiegung Haimons und der Haimonskinder endigt, wird von einigen derben und launigen Episoden, in denen besonders Malegis als Zauberer hervortritt, sowie einer großen Masse andrer Nebenhandlung begleitet, welche in der Schilderung von Festlichkeiten, Gesandschaften, Beratungen, kleinen Abenteuern einzelner Helden besteht und die Haupthandlung stark überwuchert. Tieck schließt sich in allen wesentlichen Punkten an das Volksbuch an; aber während er die Hauptmomente der Erzählung mit wörtlichen Anklängen herübernimmt, läßt er die Nebenhandlung ganz fallen. Die langatmigen Verhandlungen und Botschaften werden auf das zum Verständnis Allernotwendigste beschränkt. Mit der Nebenhandlung fallen z. T. auch die Nebenpersonen, welche im Volksbuch hie und da in den Vordergrund treten; es interessieren Tieck nur Haimon, die vier Söhne, Malegis und Karl. Aus der Umgebung des Königs, welcher in der Vorlage immer in einer glänzenden Ritterschaar erscheint, kommt nur Roland mehr in Betracht. Olivier, Ogier, Calon werden erwähnt. Die Frauen spielen in dieser Erzählung von Blut und Eisen nur eine untergeordnete Rolle. Dagegen ist die männliche, kraftvolle Dichtung, aus welcher der Geist einer frühen, noch sehr rohen Zeit zu uns spricht, stark mit christlichen Elementen durchsetzt; in den häufig wiederkehrenden Gebeten wird außer dem Heiland und Maria Magdalena auch der Fußwaschung mit Vorliebe gedacht; die Krönungfeierlichkeit ist von kirchlichem Zeremoniell begleitet, der Schluß legendarisch; hierher gehört auch die Waldszene mit den vier Mönchen, die darauf folgende bei dem Abt sowie die Erwähnung der Dornenkrone und der Kreuzesnägel. Alles dies läßt Tieck fort, nur die Dornenkrone, welche Haimon aus einem Kriege gegen die Ungläubigen mitgebracht hat, wird wie im Volksbuch erwähnt.

Die Kürzungen zusammen sind so beträchtlich, daß die Erzählung etwa auf ein Drittel zusammengeschmolzen ist, wozu die naturgemäß kürzere und gedrungenere Ausdrucksweise des modernen

Nacherzählers auch beigetragen haben wird. Nur ein Nacherzähler beansprucht Tieck hier zu sein. Eigenes bietet er wenig und ist dabei meist so unglücklich, wie in den Kürzungen im großen und ganzen glücklich. Die Handlung läßt er bis auf geringe Aenderungen unangetastet, seine Erweiterungen sind innerliche oder dekorative. Hier wird eine Festtafel detaillierter beschrieben, dort Stimmung verweilender ausgemalt; wo der Zusammenhang nicht deutlich scheint, wird mittelst einer schärferen Motivierung versucht, die Beziehungen durchsichtiger zu machen; es zeigt sich auch ein Ansatz zu lebendigerer Bewegung, die Anschaulichkeit wird erhöht, durch Kürzungen, manche Inkongruenz, besonders das alle Spannung vernichtende Vorgreifen vermieden.

Vieles ist der Erzählung auch nicht zu gute gekommen. Man kann zugeben, daß am Anfang in den Bericht von der plötzlich ausbrechenden Feindschaft und dem gestörten Festesjubel durch Zusammenfassung und kleine geschickte Zusätze einige Bewegung gebracht, daß die Episode des Steinwerfens nach der Krönung durch Vermeidung der bis zu Wiederholungen führenden Breite und durch schärfere Accentuierung der wichtigen Momente lebendiger und dramatischer, die Schilderung des Kampfes der Söhne mit Haimon wesentlich deutlicher geworden, vor allem Roland aus der schiefen Stellung, welche er in der Vorlage einnimmt, gehoben ist. Aber demgegenüber muß betont werden, daß die durch moderne psychische Analyse oder Raisonnement erweiterten Stimmungschilderungen absolut nicht in den einfachen Rahmen der volkstümlichen Dichtung passen, wie die sprachlichen Untersuchungen noch erweisen werden; daß die überall angewandte Steigerung der Affekte durch Häufung synonymer Epitheta da, wo sie nicht geradezu abschwächend wirkt, zum mindesten unnütz ist. Und was die Verdeutlichung anlangt, so darf man darüber streiten, ob nicht die unbestimmte Beleuchtung der Vorgänge und Beziehungen, wie sie sich im Volksbuch findet infolge der Vereinigung heterogener Sagen oder infolge der Ueberlieferung an Generationen, welche für die alten Beziehungen nicht mehr das nötige Verständnis hatten, ob nicht diese dämmerhafte Beleuchtung, welche doch wenigstens der

Phantasie freien Spielraum läßt, vorzuziehen ist einem schnellbereiten, wohl auch schief erklärenden Zusatz. Man denke an den Anfang, wo Tieck die plötzlich ausbrechende Feindschaft zwischen Karl und Haimon, welche im Volksbuch etwas vom Zaun gebrochen wird, schon auf eine frühere Zwistigkeit folgen läßt und davon spricht, daß Karl aus Ungnade Haimon seine Güter einmal entzogen habe. Dieser Zusatz ist unbegründet und bringt eine falsche Beziehung in das Verhältnis. Denn in der Vorlage ist ausdrücklich erwähnt, daß Haimon für treue Dienste Belohnung erwarte, was ein gespanntes Verhältnis ausschließt. Tieck verstand nicht, was die Worte bedeuten[1]: „es wolle sie E. Majestät doch mit einer geringen Gaab verehren oder aufs wenigste mit ihren eigenen Güter belehnen, damit sie ihren Stand desto besser erhalten mögen.“ Haimon hegt nur den Wunsch, die Güter welche er besaß, aus des Königs Hand als Lehen bestätigt zu erhalten, damit er als Lehnsmann des Königs, wie im Volksbuch begründet wird, seinen Stand besser erhalten möge.“ Dann bleibt der plötzliche Zorn Karls und die aus demselben entspringende rasche That, welche das entscheidende Moment für die folgenden Kämpfe ist, unerklärt; aber man kommt darüber nicht hinaus. Wenn wir die Nacherzählung Tiecks im einzelnen genauer prüfen, kommen wir zu dem Resultat, daß dieselbe eine so eingehende Untersuchung auf Plan und Absicht nicht verlangt. Tieck hat sehr gedankenlos gearbeitet. Wenn er einmal eine Szene durch Erweiterungen oder Kürzungen mit Hülfe knapperen Ausdrucks etwas belebter gestaltet, vermissen wir ein anderes Mal den deutlichen Fortschritt und die scharfen Umrisse der Handlung. Die launige Stelle, an der Malegis in Gestalt eines Bettlers seinen Vetter Reinolt foppt, bis dieser zornig auf ihn einschlägt, wird in der Vorlage viel anschaulicher und lebendiger behandelt, die Verspottung Reinolts viel glaubwürdiger dargestellt, als bei Tieck, der durch

---

[1]) S. 6 des letzten mir zugänglichen Druckes (Königl. Bibl. Yu 2161), der nicht datiert ist, sicher aber in den Ausgang des vorigen Jahrhunderts fällt.

kleine Auslassungen bedeutend abschwächt; man begreift nicht, weshalb an der vortrefflichen Darstellung irgend etwas geändert wird. Und auch andere Abweichungen von der Vorlage, so löblich sie sind, wenn sie uns entbehrliches Beiwerk ersparen, zeugen von Nachlässigkeit und Unachtsamkeit, wenn sie Inkongruenzen hervorrufen oder bestehende bloße Undeutlichkeiten in Widerspruch mit der fortschreitenden Handlung bringen. So bleibt es im Volksbuch zunächst[1]) unausgesprochen, daß Frau Aya zusammen mit Haimon an den Hof des Königs zieht, später aber wird erwähnt, daß sie mit ihm zusammen den Eid gegen ihre Söhne schwört; wir wissen jetzt, daß eine Erwähnung an erster Stelle vergessen oder nicht für nötig gehalten ist. Der Gang der Handlung bleibt klar und in sich einheitlich. Bald darauf sehen wir eine nahe Verwandte an Stelle von Frau Aya auf Haimons Rittersitz häuslich walten. Tieck läßt Frau Aya zu Hause und gewinnt so einen zärtlichen Abschied der Söhne, die im Volksbuch mit einer Base vorlieb nehmen müssen. An späteren Stellen erzählt er, ohne an seine Aenderung zu denken, wie die Vorlage von dem Eide der Eltern. Ein Versehen oder ein Druckfehler, welcher sich in dem citierten alten Druck findet, könnte, wenn Tieck denselben oder einen ihm gleichen benutzt hat, zeigen, wie die Nachlässigkeit entstanden ist. Denn hier ist auch bei der Erzählung von der Eidesleistung [2]) eine Erwähnung Frau Ayas unterlassen. Daß Tieck gegen Ende mit der Vorlage auf den Eid der Eltern sich bezieht, ist dadurch zu erklären, daß eine Reihe bunter Scenen dazwischen liegt. Andere Widersprüche treten deutlicher hervor und hätten leichter vermieden werden können. So z. B. wird nach der Vorlage berichtet, wie Reinolt im verschlossenen Gemach tobt und „über den Speisemeister schreit", worauf ihm Bruder Adelhart seine Heftigkeit verweist und ihn vor Haimon warnt, der ihn gewiß umbringen ließe, wenn er dem Speisemeister etwas zu leide thäte. Aber Tieck hat verschwiegen, daß Reinolt dem Speisemeister zu

---

1) a. a. O. S. 30.

2) S. 55; in den älteren Drucken ist Frau Aya hier erwähnt.

Leibe will. Oder ein anderes Beispiel. Als Reinolt seine Brüder auffordert die Mutter zu besuchen, und diese, erschreckt ob des gefahrvollen Beginnens, ihn an den Eid der Eltern erinnern, ruft er zuletzt aus: „Und ich sage Euch, daß ich doch sterbe, wenn ich meine Mutter nicht zu sehen bekomme, ich mag nun hinziehen, oder nicht." Der letzte Zusatz hat übrigens keinen Sinn, aber davon abgesehen, in Tiecks Nacherzählung behauptet Reinolt garnicht, vor Trennungschmerz sterben zu müssen. Tieck hat das starke „ich muß sterben" geändert in „ich habe keine Ruh," wenn ich nicht nach Pirlapont ziehe, fügt aber ohne Rücksicht darauf, die Lesung der Vorlage im Sinne, jenen Zusatz an. Zu den Intentionen des Volksbuches stimmt es sicher auch nicht, wenn die drei Brüder, welche den König um Gnade anflehen, auf die Frage Karls, wo Reinolt sei, antworten: Er ist entwischt. Diese Antwort könnte ihnen auf der Stelle verhängnisvoll werden, während doch Reinolt geflohen war, um sie zu retten. Das Volksbuch läßt sie vorsichtiger antworten: Das wissen wir nicht.

Nur selten sind Tiecks Aenderungen wirkliche Besserungen. Und wenn auch alle jene Inkongruenzen und Ungenauigkeiten im Rahmen der großen Erzählung wenig Bedeutung haben, sie fallen dem aufmerksamen Leser auf und zeugen für die Flüchtigkeit der Arbeit. Es ist vielleicht angebracht, auf jene Stelle [1]) der früher citierten Vorrede hinzuweisen, die sich auf die Haimonskinder bezieht, an welcher Tieck, als er von den Entstellungen und Widersprüchen in dieser und ähnlichen Erzählungen spricht, fortfährt: „Ein solches altes Poem wird durch die Ueberlieferung, welche es bald roh, bald unverständlich macht, bald Widersprüche hineinbringt, gleichsam in ein Naturprodukt verwandelt, an dem unsre ahndende Kraft eben recht viel Arbeit findet, um diese Unebenheiten zu erklären oder wegzuschaffen."

Es ist aber durchaus erklärlich, daß Tieck seiner Jugendarbeit, als er nach 32 Jahren über sie berichtete, so fern stand, da er der volkstümlichen, überhaupt der älteren Litteratur jetzt mit ganz

---

[1]) Schr. 11, XLII.

anderen Interessen gegenübertrat. Er war inzwischen als Herausgeber altdeutscher Dichtungen thätig gewesen und sieht jetzt auch die alten Volksromane mehr mit den Augen eines Philologen an. Er sucht die Unverständlichkeiten und Widersprüche in den alten Drucken durch die „Ungeschicklichkeit der Abschreiber und Umarbeiter" zu erklären. Er hat auch mehrere Drucke der Haimonskinder verglichen, denn er teilt eine, wie er sagt, lächerliche Entstellung mit, welche sich in einigen Ausgaben findet. Das Wort Gleve (mittelhochd.: glaevin, französ.: glaive) ist auf wunderliche aber erklärliche Weise über Cleve, Cleva, Clavie zu Clavier geworden, mit dem nun die Ritter auf einander rennen. Aber noch mehr! Er hat 1805 auf dem Vatikan unter den altdeutschen Manuskripten das Gedicht von Reinolt von Montelban gelesen und scherzt in einem formlosen Reisegedicht[1]) dieser Zeit über die schwere Arbeit des Abschreibens und Vergleichens der alten Schriften: . . . „Und ich mußte nach Rom gehn, um erst recht stockdeutsch zu werden." Er hat dann in den Niederlanden die Sage in holländischer Prosa gefunden und kennzeichnet die nahe Verwandtschaft der beiden letzten Fassungen, indem er — das richtige Verhältnis freilich umkehrend — sagt: „Sie (d. h. die holländische Prosa) scheint ein Auszug und prosaische Umarbeitung jener vatikanischen Handschrift zu sein, die sich jetzt (1829) in Heidelberg befindet." Man überschätzte das Gedicht damals allgemein. Görres plante eine Ausgabe, zu welcher Maler Runge Illustrationen entwarf, von denen zwei fertig wurden[2]). Selbst Jakob Grimm meinte, daß das holländische Volksbuch aus dem deutschen Gedicht entstanden sei[3]). Bergh und Hoffmann von Fallersleben[4]) haben dann das richtige Verhältnis festgestellt.

Endlich hat Tieck im Jahre 1817 zu Paris auf der Königlichen Bibliothek das französische Manuskript eingesehen und be-

---

[1]) Tieck, Gedichte (1841) S. 274 f.

[2]) Reifferscheid, Briefe J. Grimms an Tydemann S. 5 und Görres, Werke 8, 119 und 332 f.

[3]) Reifferscheid a. a. O. S. 4 und 5.

[4]) Vergl. Pfaff, Reinolt von Montelban, S. 518 f.

merkt den im Gegensatz zu den andern Fassungen ernsten Ton dieses Gedichtes, über dessen formale Seite er noch einige Bemerkungen macht. Und vorher schon begegnen wir Fragen, welche eigentlich hierher gehören; ob das älteste Gedicht über diesen Gegenstand rein französisch sei, wie alt das Original, ob es nach Tradition gearbeitet, wie viel wahre Geschichte an dem späteren Märchen sei. Was die „spaßhaften" Zusätze anlangt, möchte er wissen, wo dieselben gedichtet sind, „in denen der christliche Kaiser als eine komische Person angeführt wird, der alles das gut steht, was sie Schlimmes und Possierliches erleiden muß." Mit diesen und ähnlichen Fragen hat sich seitdem die französische, niederländische und deutsche Philologie beschäftigt und sie zum Teil auch beantwortet [1]).

---

[1]) Vergl. die Einleitung zu Pfaffs Ausgabe des Volksbuches von den Haimonskindern.

Die wundersame Liebesgeschichte von der schönen Magelone.

„Fast alle Elemente der Poesie vom heroischen bis zum zärtlichen und hinab zum kräftig komischen" sind in den unscheinbaren, schlecht gedruckten Schriften ausgesprochen. Dieses Wort Manfreds in den Gesprächen des Phantasus[1]) findet schon seine Bestätigung, wenn wir zu den behandelten Stoffen noch die Geschichte von der schönen Magelone hinzunehmen. Mochte Tieck in den Haimonskindern durch das Einfache, Holzschnittmäßige mit all seiner wilden Derbheit, seiner rührenden Poesie und seinem launigen Humor angezogen sein, in dem Volksbuch von der Magelone wird ihn gerade das Innige und Zarte der lieblichen Erzählung gereizt haben. Die „Historie von der schönen Magelona, Eines Königs Tochter von Neaples und einem Ritter, genannt Peter mit den silbernen Schlüsseln, eines Grafen Sohn aus Provincia"[2]) erzählt von Liebe, Liebesglück und heimlicher Flucht, von Trennung, Leiden und Wiedervereinigung. Also in altem Gewand ein ewig junger Vorwurf. Wenn es Tieck aber in den altfränkischen Bildern der Haimonskinder gelungen ist, seine dichterische Individualität zu verläugnen und sich an das Original an-

---

[1]) 1,397.

[2]) Druck aus dem Jahre 1784 (Königl. Bibl. Yu 2566).

zuschmiegen, kann der romantische Dichter hier der Verlockung nicht widerstehen, die volkstümliche Erzählung nach seiner Weise zu behandeln und umzugestalten. Und es war ja gerade bei diesem Stoff, der in seiner naiven, schlichten Darstellung dennoch die modern-sentimentale Empfindungweise nahe streift, für einen romantisch gestimmten Nacherzähler oder Nachdichter die Gefahr groß, das Ganze mehr in die moderne Gefühlswelt hinüberzuziehen. Dieser Gefahr ist Tieck auch nicht entgangen, sodaß der Charakter der Erzählung ein total anderer geworden ist.

Die christlichen Elemente, mit denen diese Geschichte besonders stark durchsetzt ist, läßt Tieck ohne Ausnahme fort. Dieselben sind hier nicht durchweg wie bei den Haimonskindern nur äußerlich aufgeheftet, sondern einmal auf das innigste mit dem Ganzen verwachsen. Neben den häufigen Klagegebeten, dem Pilgerzug Magelonens nach Rom, welcher eigentlich auch nur ein Gebet, eine Bitte um den verlorenen Geliebten, ist und der Stiftung einer Kirche nebst Spital, wo Magelone sich ein Unterkommen verschafft und, wie es im Volksbuch[1]) heißt, „ihre Jungfrauschaft behütet und wartet, ob sie etwas von ihrem allerliebsten Peter erfahren möchte", weist auch die Pflege armer Kranker im Spital auf christlichen Einfluß, darf aber nicht so scharf betont werden, wie W. Schlegel es in seinen Berliner Vorlesungen[2]) thut. Schlegel interpretiert den Volksroman überhaupt zu tendenziös christlich, wenn er die Leiden der getrennten Liebenden als Buße für ihre „Verirrungen" angesehen wissen will und gar in den Schicksalen Magelonens ein schönes Beispiel sieht, „wie die Leidenschaft weltlicher Liebe, wenn sie sonst nur rein und echt ist, so leicht in die Tugend der christlichen Caritas übergeht." Den innersten Geist einer Dichtung von Liebesleid und Liebesglück wird man doch besser weltlich nennen. Und wenn sich, wie in so viele Erzählungen dieser und älterer Zeiten, christliche Bestandteile eingedrängt haben, beweist die von ihnen befreite Nacherzählung Tiecks, daß

---

1) a. a. O. S. 94.
2) 3, 148 (in Minors Ausgabe).

sie leicht zu entbehren waren. Nur hätte der romantische Dichter nicht auf die Wiedervereinigung im Spital verzichten und der Geschichte ihren aus dem Ganzen erwachsenden, organischen Schluß nehmen sollen, da er nicht im stande ist, ihn besser zu gestalten.

Denn wenn das Spital, in welchem Magelone als einfache Krankenpflegerin christliche Nächstenliebe aufopfernd bethätigend treu ihrem Geliebten geduldig ausharrt, bis sie mit ihm, der krank und von Trennungschmerz abgehärmt in ihre liebevolle Pflege gerät, vereinigt wird, wenn dieses Spital zu einer vereinsamten Schäferhütte gemacht wird, wo Magelone bei zwei alten Leuten, fern von Welt und Menschen, als Schäferin fromme Lämmer weidet, die Spindel dreht und sich trüben Gedanken überläßt, bis der Geliebte auf seinen Irrfahrten ebenfalls dorthin gelangt, und vor der Schäferhütte ihre Wiedererkennung und Vereinigung stattfindet, so ist dieser Schluß entschieden eine Verschlechterung, und die einfache, naive Darstellung der Vorlage ist einer süßlichen, verwässerten gewichen, die an Stelle des rührenden Ernstes weichliche Verziertheit bietet. Ebenso fälschlich modernisiert Tieck und verletzt dadurch das schlichte Gewand der alten volkstümlichen Dichtung, wenn er ohne jede Veranlassung ein ganz neues Motiv einfügt: die Heidin Sulima, die Sultanstochter, als Versuchung für den in der Ferne irrenden Ritter, welcher derselben wie durch ein Wunder entgeht.

Tieck hat seine Fehlgriffe später eingesehen und es in den Gesprächen des Phantasus [1]) hart genug die Verwöhnung und Beschränktheit einer neuen Zeit genannt, die Schönheiten jener Geschichte, welche derselben einen so großen und rührenden Charakter geben, ganz zu erkennen und sie mit willkürlicher Aenderung verbessern zu wollen. „Das alte Gedicht sei eine Verherrlichung der Liebe und frommen Demut, die neue Erzählung süß, freigeisterisch und ungläubig.“

Die neue Erzählung ist süß. Im großen und ganzen paßt

---

[1]) Phantasus 1, 394.

dies Urteil auf die Behandlungweise überhaupt. In der Vorrede zu den selbstedierten Schriften, in welcher Tieck über die Magelone handelt, hat er nicht wie bei Gelegenheit der Besprechung der Haimonskinder seine dichterische Absicht mit dieser Erzählung ausgesprochen und er hätte dieselbe auch kaum in eine so knappe und klare Formel bringen können. Aber der „Vorbericht" zur Magelone vergegenwärtigt uns ungefähr die Stimmung, in welcher Tieck an die Arbeit gegangen sein mag, eine Stimmung, die mit dem Charakter in der Vorlage zusammen auf die Art der Behandlung eingewirkt hat. Die Vorrede führt den Erzähler als Knaben ein, der beim dämmernden Wiederschein der Lampe vor sich hinträumt, und bittet den vielgeliebten Leser, den Traum desselben vorführen zu dürfen: das Märchen von der schönen Magelone. Zum Traum wird dem Dichter die alte Erzählung. Die Beleuchtung ist auch für den Leser etwas dämmerig. Nur dies scheint klar: Wie in dunkler Nacht jener Knabe von fremden Wundergestalten träumt, die er vor sich sieht im Glanze der Sonne und die ihm bekannt erscheinen, so versenkt sich der Dichter in träumerischer Selbstvergessenheit in alte, längst entschwundene Zeiten und sieht im Glanze der Poesie Märchengestalten, welche leider von keinem gekannt werden.

„. . . Er sieht und sinnt, es rauschen alle Haine
Und alles flieht, was ihn von den Gestorbnen trennt,
Die er im Nu als alte Freunde kennt."

Der Vorbericht mit den sich anschließenden Versen illustriert nicht nur die Stimmung des Bearbeiters, er ist ein Programm für die Behandlung des Ganzen.

Tieck hält sich abgesehen von den erwähnten Generaländerungen in allen wesentlichen Punkten an die Vorlage, überläßt sich indessen immer von neuem schrankenlos seinen Phantasien und Träumen und benutzt jede Gelegenheit, um abwechselnd im Ausmalen undefinierbarer, verworrener Stimmungen und bunter Naturbilder zu schwelgen, sowie geheimnisvoll einen Zusammenhang zwischen beiden anzudeuten. Auch Verse kehren dann regelmäßig wieder, und zwar in jedem der 17 Abschnitte ein längeres

oder kürzeres Lied, meist formlos an den dithyrambischen Stil streifend, selten ein bestimmtes Maß durchweg wahrend.

Gleich der Eingang ist für die Methode Tiecks charakteristisch. Den Ritter Peter, welcher auszieht die schöne Magelone zu erringen, macht er zu einem in sich gekehrten Schwärmer und Träumer mit geheimer, von ihm selbst unverstandener Sehnsucht im Herzen. Aus dem Ritter, der bei Gelegenheit eines Turniers Peter auffordert, sich in der Welt sein Glück zu suchen, wird ein Sänger, der zur Leier ein Preislied kühner Heldenfahrten singt. An Magelone wird zunächst garnicht gedacht. Der Sänger singt von Ruhm und Rosen, von Lorbeer, Lieben und Kosen und giebt zum Schluß einen Ausblick auf das kommende Geschlecht. Aber bis auf diesen Schluß ist in dem ganzen Lied nichts Greifbares. Hohe Worte klingen in anmutigen Reimverschlingungen bei unregelmäßigem, wechselndem Rhythmus. Es wird nur Stimmung erzeugt. Die Wirkung ist die gewünschte. Das Lied hat die geheimen Wünsche des Jünglings geweckt, er weiß jetzt, was ihm fehlt. Bunte Bilder hat der Sänger vor seine Seele gezaubert, er sieht sich bereits selbst durch eine bunte romantische Welt ziehen. Bald nimmt er Abschied und reitet — ein echt romantischer Held — planlos, ohne Knappen in die Weite. Reizvoller Ausblick in das Unbegrenzte! Damit aber der Anschluß nach Neapel erreicht und der Zusammenhang nicht unterbrochen wird, hört Peter „unterwegs“ von der schönen Magelone.

Turnierspiele in Neapel und erste Begegnung an der Tafel werden schnell abgethan, der ruhige erzählende Ton weicht einem überschwänglichen lyrischen in Prosa und Versen. Wenn es im Volksbuch ganz schlicht heißt: „Peter gieng an einen heimlichen, verborgenen Ort und fieng an zu betrachten und zu Hertzen führen die freundlichen Reden und die unübertreffliche Schönheit der schönen Magelona,“ so läßt Tieck seinen Helden, berauscht von Magelonens Lieblichkeit, in einen schönen Garten eilen, wo alle Arten von Musik aufgeboten werden, um seine Stimmung zu illustrieren. „Liebe denkt in süßen Tönen, Denn Gedanken stehn zu fern.“ Zuerst hört Peter vor innerer Erregung nichts um sich

her, „denn eine innerliche Musik“ übertönte das Flüstern der Bäume und das rieselnde Plätschern der Wasserkünste“. Dann erschallt wirkliche Musik, die ihn entzückt und ein Paradies vor seine Seele zaubert, ihn in seiner Einsamkeit zugleich aber unglücklich macht. Wie ein murmelnder Bach fließt die Musik.“. . . . . „Und er sah die Anmut der Prinzessin auf den silbernen Wogen der Harmonie hoch einherschwimmen, wie die Wogen den Saum ihres Gewandes küßten. Wie die Morgenröthe“ — plötzlich werden die Töne zu Farben — „schien sie in die dämmernde Nacht hinein Die Musik ist jetzt die einzige Bewegung. Dann erklingen die letzten Akkorde und wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton.“ Und wieder rauschen die Bäume und plätschern die Fontainen. Zum Beschluß singt endlich Peter „leise“ ein Lied. „Sind es Schmerzen, sind es Freuden, Die durch meinen Busen ziehn?“ und so fort; ferne Sonnen sieht er durch die Dämmerung der Thränen, die reichlich fließen und sich auf Schmachten und Sehnen reimen. Auch Todesgedanken klingen an: „Ach Lust ist nur tieferer Schmerz, Leben ist dunkeles Grab . . . Bleib ich ihr ferne, Sterb' ich gerne.“ Die trübe Stimmung hält aber nicht lange vor. Den auf sein Zimmer Zurückgekehrten umfängt bald ein süßer Schlummer, und wunderbare Träume von Liebe und Entführungen, einsamen Wäldern und Stürmen umgaukeln ihn wieder. „Es ist alles zu unbestimmt, es fehlt an durchgreifender Kraft[1],“ würde Karoline Schlegel mit demselben Recht, wie später den Sternbald, auch hier tadeln können. Die trüben Stimmungen weichen lieblichen Traumbildern, das Tragische wird entweder ganz vermieden oder zum Sentimentalen herabgedämpft. Aus den erschütternden Leiden des Spitals werden die idyllischen Freuden der Schäferhütte. Wenn das Volksbuch einfache, ergreifende Töne anschlägt, hat man in der modernen Nachdichtung das Gefühl, als ob dunkle Schatten durch des Dichters Träumereien huschten. Wenn Peter klagt und sich auf wüstem Meere „äußerst trübselig gebärdet,“ so

---

[1]) Waitz, Karoline 1, 229.

thut er dies nur, weil es in der Vorlage doch nun einmal so erzählt wird. Die Stimmung, welche der Dichter seinem Helden lieber einhauchen möchte, malt das folgende Naturbild: „der Mond schien vom Himmel herab und erfüllte die Luft mit goldener Dämmerung; alles war still, nur die Wellen seufzten und plätscherten und Vögel flatterten mit seltsamen Tönen über Peter dahin." Aber auch hier nur Worte, keine Vorstellung. „Gedanken stehn zu fern." Unmittelbar darauf werden die plätschernden Wellen zur wogenden Flut, in der sich die Sterne spiegeln, und dann gar zu schäumenden Wellen, die von stürmenden Wettern gepeitscht und von Peter zornig angesungen werden.

Wir finden hier in der Magelone die vielleicht unbewußte Anwendung jener Theorien, welche Tieck mit Wackenroder zusammen in den Phantasien für die Kunst überschwänglich und mystisch formulierte. Die einzelnen Kunstgattungen werden ganz und gar durcheinander geworfen; nur zur Plastik mit ihren festen Linien und Körpern hatten die beiden Romantiker kein Verhältnis. Dichtung, Musik und Malerei gehen in einander über. Worte sind Töne, Töne sind Farben. Die Form können sie nicht würdigen, so halten sie sich an die Zugabe zu den Formen der Natur: die Farben, und an die Begleitung der spielenden Farbe: die Töne. Die vage Musik aber ist ihnen die höchste Kunst, die alles ausdrücken kann. Musik spielt mit Freud' und Leid, mit Verzweiflung und Verehrung in gleich harmonischen Tönen[1]). Mit solchen Theorien kann man auch die zuletzt besprochene, gedankenlose Stelle und das sich anschließende wunderlich-trotzige Klagelied auf hoher See retten.

Auch die Gabe, uns gruseln zu machen, hat der Dichter des Abdallah, William Lovell und blonden Eckbert verloren. In der Nacht, welche Magelone „voll Angst" auf einem Baum zubringt, sieht sie mit dämmerndem Blick in den Wolken phantastische Luftgebilde, „und die hellgrüne Himmelsebene liegt prächtig zwischen den getrennten Wolkenbildern". Sollen wir ihr glauben, daß sie

---

[1]) Spemanns Nat.-Litt. Bd. 145, S. 45 und 48.

beim Anblick dieser Mondlandschaft „Bangen und Grauen" empfindet?

Im übrigen benimmt sich Magelone — und hier folgt Tieck der Vorlage — viel verständiger als ihr träumender, schwärmender Liebhaber, durch dessen wunderliche Charakteristik der natürliche, ansprechende Gegensatz der beiden Charaktere verdorben ist. Eine Stelle der Vorlage bot freilich noch eine zu günstige Gelegenheit für den romantischen Dichter, um wieder auszuschwärmen, als daß sie unbenutzt bleiben konnte. Als Pendant zu jenem musikalischen Potpourri, welches Peter in traumähnlichem Zustand erlebt, träumt Magelone, „wie von Harfensaiten das Lied ihres Geliebten vom blauen Himmel heruntertönt, wie leichte Wolken unter der Melodie hinwegziehen, rosenrot gefärbt werden und wieder tönen." Es wiederholt sich das verworrene Spiel mit Tönen und Farben. Endlich gar schlingen sich um sie und den sie umarmenden Ritter die Töne wie ein goldenes Netz vom Himmel herunter, und die roten Lichtwolken umkleiden sie. Ein phantastisches Bild, das einer gewissen traumartigen, duftigen Poesie nicht entbehrt. Wie denn überhaupt in all der ausschweifenden, mystischen Gefühlsschwelgerei mitunter ein Hauch von Poesie zu spüren ist und in all der bunten Naturmalerei bisweilen ein liebliches, zartes Bild erfreut[1]). Mit besonderer Vorliebe wird das Aufgehen der Sonne gemalt.

„Es wären viele hübschen Sonnenaufgänge darin" urteilte Goethe über Sternbalds Wanderungen, „die man eigentlich eher musikalische Wanderungen nennen müßte, wegen der vielen musikalischen Empfindungen und Anregungen." Karoline Schlegel hat uns dies Urteil in dem citierten Brief an ihren Schwager Friedrich überliefert, in dem sie den Worten des Altmeisters noch einige gescheute Bemerkungen hinzufügt, welche die Manier Tiecks vortrefflich charakterisieren und Wort für Wort auf die Magelone be-

---

[1]) Tieck, Werk 1,83 (bei Minor); daß Tieck für dieselbe Naturerscheinung auch andere Töne hatte, beweist die Schilderung des Sonnenaufgangs auf hohem Meere (a. a. O. S. 91).

zogen werden können[2]): „Viele lieblichen Sonnenaufgänge und Frühlinge sind wieder da, Tag und Nacht wechseln fleißig. Sonne, Mond und Sterne ziehen auf, die Vöglein singen; es ist alles sehr artig, aber doch leer .... die Verse sind nun fast zuviel und fahren lose in und auseinander .... Eine Fantasie, die mit den Flügeln schlägt und flattert und keinen rechten Schwung nimmt." Das ist es eben, in unendlicher Eintönigkeit kehren die phantastischen und musikalischen Elemente gar zu häufig wieder. Das ewige Glänzen und Glitzern, Schimmern und Flimmern, Blinken und Klingen ermüdet auf die Dauer. Und nun gar das Durcheinander von farbigen Tönen und musikalischen Bildern. Immer wieder vermischt sich das Flüstern der Gesträuche mit dem Rauschen der Bäume oder dem Zwitschern der Vögel und dem Gemurmel der Quellen; immer wieder rufen unsichtbare Stimmen oder „mancherlei Geister" durch die Einsamkeit. Wenn die Natur schweigt, musiziert Peter oder Magelone. Das musikalische Element wird durch das lyrische abgelöst: beide wirken zusammen. Und wenn Magelone, müde in Peters Schoß ruhend, inmitten der immer wiederkehrenden wunderbaren Klänge in der Natur den Geliebten bittet, doch noch seine süße Stimme „durch das Gewimmel" ertönen zu lassen, damit die schöne Musik vollständig sei, so klingt das wie eine Parodie auf diese ganze Manier.

Kein Wunder, daß bei einer solchen Anlage die lyrischen Einlagen so großen Raum einnehmen, welche je nach der Situation verschieden motiviert zur Leier oder Zither, wenn eine solche bei der Hand ist, gesungen werden. Zwei von diesen Liedern sind schon kurz analysiert und haben die gemischte Komposition veranschaulicht. Auch die andern, welche, mit Ausnahme des Sirenengesanges der Heidin Sulima, alle den beiden Liebenden in den Mund gelegt sind, dienen nur dazu, Stimmungen zu illustrieren. Zwei nehmen noch eine besondere Stellung ein; es sind Gedichte, mit denen Peter, um Gegenliebe werbend, der Geliebten die beiden Ringe übersendet. Die meisten singt Ritter Peter, welcher die

[2]) a. a. O. S. 219 f.

Leier viel öfter in der Hand hat, als sein Schwert. Er singt ein kleines Wanderlied auf der Reise nach Neapel, das vage Liebeslied nach der ersten Begegnung; er singt vor und nach der heimlichen Zusammenkunft; vor der Flucht ein Abschiedslied an die Laute; während der Flucht, als Magelone in seinem Schoße eingeschlafen ist, ein Schlummerlied, durch das „er beinahe auch etwas schläfrig wurde;" er singt das wunderlich trotzige Klagelied auf hoher See, das traurige in des Sultans Garten, das fröhliche, als er den lockenden Tönen der schönen Sultanstochter glücklich entronnen ist, und endlich das melancholische Blumenlied auf der Insel, welches zu den besseren gehört und in dem schon mit Lilien, Veilchen und Rosen symbolisch gespielt wird, ein Spiel, welches sich später im Oktavian wiederholt. Magelone singt nur zweimal in jener idyllischen Abgeschiedenheit der Schäferhütte. Eine scharfe Analyse wäre bei keinem der Lieder möglich, da sie ganz unbestimmt gehalten, stellenweise geradezu unverständlich sind. Zuviel vage Stimmung, selten etwas Greifbares, nirgends ein fester Kern. „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen [1]?" fragt Ludoviko im Sternbald. Mit Recht charakterisiert daher Haym [2], indem er das überschwängliche Lob W. Schlegels zurückweist: „Nicht Gefühle und Gedanken, sondern nur die Geister von Gefühlen und Gedanken schweben, in unstät zerfließende Bilder und halblaut verklingende Töne verwandelt, an uns vorüber."

Dennoch werden wir uns nicht dem Reiz verschließen können, den die schmeichelnde, musikalische Weichheit gewisser Partien ausübt, und wir begreifen es, wenn W. Schlegel in seiner Rezension [3]) sagt, daß die Sprache sich gleichsam alles Körperlichen begeben und in einen geistigen Hauch aufgelöst habe, daß die Worte kaum ausgesprochen zu werden scheinen, „sodaß es fast noch zarter wie Gesang lautet." Bisweilen erscheinen die Lieder geradezu wie Ge-

---

[1]) S. 344 (bei Minor).
[2]) S. 81.
[3]) Werke 12, 27.

sang, wie träumerische Melodien, welche nur auf ein musikalisches Ohr ganz wirken können. Es hat doch etwas zu bedeuten, daß ein Künstler wie Johannes Brahms ihnen seine Töne geliehen.

Schon im William Lovell finden wir lyrische Einlagen, die gemäß dem Charakter des Romans ein anderes Gepräge tragen als die Magelone-Lieder, und selbst in die Haimonskinder hat sich ein kleines Liedchen eingeschlichen, einige wenige Verse, welche Malegis an der königlichen Tafel singt. Ein Beweis, daß der Dichter zu gemischter Komposition früh neigte, was man an sich nicht tadeln darf. Dennoch hätte Tieck bei der Erneuerung dieses volkstümlichen Stoffes besser darauf verzichtet. Ebenso wie jene süßliche, weiche Behandlung mit ihren modernisierenden Zuthaten, zerstört auch das Durcheinander von epischer und lyrischer Form, welches uns in der Magelone geboten wird und dem Ganzen nach Hayms treffender Bemerkung ein opernartiges Colorit giebt, den schlichten Ton der alten Erzählung, wenngleich hier den lyrischen Einlagen nicht mehr viel zu zerstören übrig blieb. Abgesehen davon, daß sich in den Liedern das ewige Tönen und Klingen, Rieseln und Rauschen, Flüstern und Säuseln wiederholt, ist es doch auch eine moderne Zuthat, wenn der Held der alten Erzählung im Liede einem thränenseligen Schmachten und verzehrender Sehnsucht Ausdruck giebt, wenn er in künstlichen Reimen über Wünschen und Wähnen, Hoffnung und Glück, Grab und Tod Reflexionen anstellt, sich beim Ton einer Hirtenflöte inniglich abhärmt oder sich als mutiger Schwimmer in die Wogen des Lebens stürzen will. Dabei in den allermeisten Liedern gedrängte und trotz der Freiheit der Form künstlich verschlungene Reime, stets wechselnde Rhythmen!

Vielleicht könnte man sich noch das erste Lied des Sängers gefallen lassen, welches in großen Umrissen das Programm einer ruhmreichen Heldenlaufbahn entrollt und in ganz allgemeinen Zügen den Inhalt des folgenden andeutet; aber auch hier ist das Metrum nicht einfach, und vor allem der Ausdruck nicht schlicht genug „Die Poesie ist die gemeinschaftliche Zunge aller Zeiten, Geschlechter, Alter und Sitten.“ Wir unterschreiben den Satz der Schlegelschen

Rezension. Aber diese lyrische Poesie erreicht in ihrer „höheren Region“ nicht jene „Simplicität,“ durch welche sie sich in die altertümliche Dichtung passend einfügen könnte. Man kann sich wohl Lieder denken, welche auch die Umrisse einer alten volkstümlichen Prosadichtung nicht verletzten, sondern die einfachsten seelischen Regungen in die schlichteste Form faßten. Ein romantischer Dichter würde sie nur mit Verläugnung seiner ganzen dichterischen Individualität und mit einer wunderbaren Anschmiegungfähigkeit an die Daseinsbedingungen alter Zeiten erschaffen. Tieck hat das hier nicht vermocht, vermochte es überhaupt nicht. Und man kann daher dem Wunsche des romantischen Kritikers nicht beitreten, der lautet, daß der moderne Bearbeiter noch mehr auf eine Erzählung mit Gesang hätte hinarbeiten sollen, muß vielmehr auch auf die lyrischen Einlagen ausdehnen seine feine Bemerkung über die phantastisch ausschweifenden Prosapartien: „Jene schlichten Sitten und der Ausdruck einer Schwärmerei, die alle Gegenstände in ihre glühenden Farben taucht, konnten vermischt, aber nicht verschmelzt werden, und man fühlt das fremdartige der Zusammenstellung.“

Ueber die erzählenden Partien eilt Tieck schnell hinweg, um sich, wie wir sahen, desto länger bei seinen Phantasien und Träumen aufzuhalten. Wo der Dichter keine Gelegenheit zum Ausschwärmen hat und mehr oder weniger genau nach der Vorlage erzählt, beobachten wir dieselbe Methode wie früher bei den Haimonskindern. Die Nebenhandlung wird, soweit es das Verständnis erlaubt, gestrichen. Hier tritt dieselbe schon im Volksbuch mehr zurück; nur in den Turnierszenen und den Unterredungen zwischen Ritter und Amme, welche bei Tieck mit Vorliebe Gertrud heißt, war ein Eingriff nötig. Die Vorlage hie und da an Gelenkigkeit und dramatischem Leben übertroffen zu haben, kann auch hier dem modernen Nacherzähler als besonderer Ruhm nicht angerechnet werden. Sonst ist wie in den Haimonskindern eine lässige Arbeitweise nicht zu verkennen. Tieck motiviert genauer oder flüchtiger, wie es ihm in die Feder kommt; er verwischt die Motivierung aus Vergeßlichkeit. Im einzelnen auf der einen Seite starke Abhängigkeit vom Volksbuch, selbst da wo Generaländerungen vor-

genommen sind, auf der andern ein Abweichen ohne ersichtlichen Grund. Wenn die Wirkung, welche die wiedergefundenen Ringe auf die Mutter Peters ausüben, bei Tieck gerade die entgegengesetzte ist wie in der Vorlage, wenn sich die Gräfin anstatt in laute Klagen auszubrechen, wie durch ein Gotteswunder getröstet sieht; so erkennen wir auch in dieser Einzelheit die weichliche Art wieder, die schon früher gekennzeichnet wurde. Aber wie konnte Tieck die naive Sinnlichkeit des Volksbuches so verkennen, daß er die Veranlassung zum Aufschnüren zimperlich änderte und schrieb: „Peter däuchte, als wenn Magelone mit Bangigkeit Atem holte, er schnürte sie daher auf." Ebenso erging es W. Schlegel, der hier von „verstohlener Lüsternheit"[1]) redet. Oder aus welchem Grunde erkennt Magelone bei dem Wiedersehen nach langer Trennung ihren Geliebten auf den ersten Blick, wodurch die Erzählung Peters ganz überflüssig wird. Auf derartige Flüchtigkeiten mußte der Leser der Haimonskinder von vorne herein gefaßt sein. Aus der Gedankenlosigkeit oder, wenn man will, träumerischen Selbstvergessenheit des romantischen Bearbeiters werden wir auch die geschmacklosen Reflexionen und Klagen erklären, die sich Peter und Magelone erlauben. „Wie bin ich jetzt vom Glück überschüttet," ruft Peter aus, „daß ich garnicht zu mir selber kommen kann! Wie wohl würde mir jetzt ein Besinnen auf meinen Zustand thun; aber es ist unmöglich." Oder: „O weh, nun ist alles verloren und ich muß mich in mein Verderben finden." Oder Magelone klagt: „Ach wir gehören zu den Unglücklichen, die unverschuldet in ein tiefes Elend verfallen und sich hernach nicht zu retten wissen." Oder es heißt von ihr: „es däuchte ihr, daß es ein leichtes sein müsse, nun gar zu sterben." Sehr trivial ist es doch auch, wenn Magelone, ihren Peter mit den andern Rittern vergleichend, sagt: „Alle übrigen waren nur Spreu, nur eine Zugabe zu diesem Vortrefflichen." Die Worte der Amme: „Die Jugend weiß sich freilich nie zu raten, und darum ist es gut, wenn es auch alte Menschen giebt," gehören ebenfalls in diese Rubrik.

---

[1]) Berliner Vorlesungen (ed. Minor) 3, 148.

Tieck hat in der zweiten Fassung der Erzählung im Phantasus einige, und wohl die ärgsten, leider nicht alle dieser Geschmacklosigkeiten getilgt; das wunderliche Motiv des Briefschreibens, dessen er sich zur Charakteristik Peters bediente, erachtete er, anstatt es fallen zu lassen, noch einer unzulänglichen Korrektur für wert. Auch jenes verhängnisvolle „Gewirre und Gewimmel" bessert er, anstatt die Stelle zu tilgen, in das immer noch genug zu parodistischer Auffassung herausfordernde „harmonische Gewirre." Wenn wir aber in dieser zweiten Fassung bei jener phantastischen musikalischen Stimmunganalyse statt „gleich der Morgenröte: gleich einer Morgenröte schien sie (die Musik!) in die dämmernde Nacht" lesen, ist einem logisch unanfechtbaren Ausdruck ein poetischer gewichen. Verhältnismäßig am meisten ändert Tieck in den Liedern, welche einer Durchsicht gar sehr bedurften. Hier und dort werden einige Versfüße gestrichen oder hinzugefügt, um das Maß wenigstens etwas gleichmäßiger zu gestalten. Die Schlußstrophe eines Liedes, welche in 6 Versen fast ebenso viel verschiedene Metra vereinte[1]), erhält einheitlichen Rhythmus. In Gedanken und Ausdruck wird im einzelnen manches anders gewendet, Neues an die Stelle gesetzt. Durch zwei kleine geschickte Aenderungen hat Tieck selbst zwei Stellen[2]) der ersten Fassung als unverständlich anerkannt; auch der mystische, überschwängliche Unsinn von den „schwärmerisch dahinziehenden Furien" ist beseitigt. Am meisten gewann das Liebeslied Peters nach der ersten heimlichen Zusammenkunft durch Tilgung ganzer Strophen. In dem vorletzten melancholischen Gesang Magelonens sind einige allzu kindliche Reime[3]), wie sie sich aus dem ersten leichten Wurf ergeben haben mögen, glücklich geändert, und das Schlußlied, welches die vereinten Liebenden zusammen singen, konnte ebenfalls kleine Besserungen vertragen, zumal der Dichter in Aussicht stellte, daß dasselbe in jedem Frühjahr wiederholt werden solle.

---

[1]) Tieck, Werke 1,96 (bei Minor) Zeile 22-27, dazu Phantasus 1,380.

[2]) a. a. O. S. 73 Zeile 28 und S. 98 Z. 25, dazu Phantasus 1,344 und 1,387.

[3]) a. a. O. S. 101 Z. 8—11, dazu Phantasus 1,389.

Tieck ist aber schon früher, d. h. bevor er seinen Jugendversuch im Phantasus trotz allen diesen Verbesserungen mit vorausgeschickter Entschuldigung und „mit Beschämung“ vortrug, mit der episch-lyrischen Bearbeitung dieser Volksdichtung unzufrieden und der Ansicht gewesen, die er später in der Vorrede zum ersten Band der Schriften kundgiebt, wo wir mit Beziehung auf die Magelone lesen[1]: „Die meisten jener Sagen und Gedichte, die sich in anspruchsloser Gestalt für das Volk erhalten haben, sind so richtig und großartig aufgefaßt, so schlicht und treuherzig dargestellt, daß es mißlich ist, an ihnen zu ändern, wenn sie nicht ganz, d. h. dramatisch etwa umgestaltet werden sollten.“ Denn an eine solche dramatische Umgestaltung machte er sich gleich nachdem der Oktavian vollendet war. Zwischen dem „Trauerspiel“ Genoveva und dem „Lustspiel“ Oktavian sollte diese dramatisierte Magelone stehen, wie der Dichter uns in derselben Vorrede berichtet[2]. Sie sollte ein „Liebesgedicht“ sein, in welchem er ganz „der alten Legende“ folgen und, wie im Oktavian die romantische Poesie, so in ihm die Liebe allegorisch und poetisch „ausmalen“ wollte. „Die erzählende und lyrische Poesie sollten auch hier ihr Recht erhalten, und durch diese Komposition die vorigen Gedichte ergänzt werden.“ Also wieder ein Drama nur für die phantastische Bühne, dessen dialogisierte Szenen von lyrischen Ergüssen und epischen Einlagen unterbrochen werden sollten. Wir können uns in Erinnerung an den Oktavian ungefähr vorstellen, wie Tieck in diesem „wundersamen Märchen“ seine Ansicht von der Liebe allegorisch, und zwar dramatisch, lyrisch und episch zugleich, niedergelegt hätte. Er hätte uns in bunter Szenenreihe aus der Provence über Neapel an den Hof des Sultans geführt, hätte in allen nur denkbaren Rhythmen eine erweiterte Auflage der lyrischen Ergüsse — wenn man die leeren Stimmungbilder so nennen will — seiner ersten Bearbeitung gegeben, hätte das Ganze, da wo Dialogisierung nicht gut zulässig war und ein Lied nicht genügte — man denke z. B. an die von dem Raubvogel entführten

---

1) S. VIII. 2) S. XI.

Ringe — durch Erzählung unterbrochen und vielleicht auch wie in der Genoveva durch einen Prolog und Epilog „wie in einem Rahmen traumähnlich zusammengehalten". Natürlich würden Ritter- und Dienerszenen, ernste und launige, wohl auch satirische und derb komische Partien abgewechselt haben; es konnten ganz gut wieder fatalistische Motive angeschlagen, Weissagungen, Träume und Wunder reichlich aufgeboten werden. Die Allegorie von der Lilie und Rose aus dem Oktavian mußte sich in dem „Liebesgedicht" unbedingt wiederholen. Aber auch das religiöse Element, das Tieck in den Prosabearbeitungen der alten Romane stets bei Seite ließ und das auch im Oktavian zurückgetreten war, sollte scheinbar nicht fehlen. Denn mehr können wir aus der kurzen mystischen Andeutung in eben jener Vorrede [1]) nicht entnehmen, wo es heißt: „Die griechische Mythe sollte hier mit dem Glauben des Christen durch Gegenstellung verbunden werden." Trotz der Genoveva darf man Tieck katholisierende Absicht jetzt wohl nicht mehr zumuten. Meint er aber mit der griechischen Mythe das Heidentum, dann hätte er uns die in Aussicht gestellte Verbindung der beiden „Weltanschauungen", ähnlich wie im Oktavian, durch die Taufe der Heidin Sulima sowie des Sultans und seines Hofes veranschaulichen können. Das wäre die einfachste Lösung jener etwas rätselhaften, bedeutungvoll klingenden Andeutung.

Vielmehr als der Oktavian hätte uns eine dramatisierte Magelone kaum bieten können, und wenn wir auf die beiden fünfaktigen Teile desselben blicken, werden wir es weder bedauern, daß Tieck in der Ausarbeitung dieser dramatisierten Magelone unterbrochen wurde, noch daß ihm „die Muse" nicht häufig genug zurückgekehrt ist. Nur der Prolog, ein Pendant zu dem Aufzug der Romanze, welche den Oktavian einleitet, ist als Fragment erschienen. Aber eine kurze Notiz in der Vorrede zum 11. Band der Schriften erweist, daß wenigstens in Entwürfen oder Skizzen mehr vorhanden gewesen ist.

---

[1]) S. IX.

Die Melusine.

Drei Jahre später als die Volksmärchen erschien im zweiten Band der romantischen Dichtungen (1800) die letzte durch die neueren Märchenbücher bekannteste Volkssage, welche Tieck in Prosa behandelte: die Geschichte von der schönen Melusine. Wiederum bringt uns der Bearbeiter einen neuen, eigenartigen Stoff aus dem unerschöpflichen Vorrat volkstümlicher Dichtung nahe. Den derben, heitern Holzschnitten der Haimonskinder folgte der abenteuerliche zarte Liebesroman von der schönen Magelone. In der Melusine tritt das wunderbare, zauberhafte Element ganz in den Vordergrund. Zugleich aber weist sie in eine andere Sphäre, in welcher das kurz zuvor (1799) im ersten Band der romantischen Dichtungen bekannt gewordene Doppelmärchen vom treuen Eckart und dem Tannenhäuser sich bewegt, in das dunkle Reich unheimlicher Naturmächte. Denn soviel werden wir unbeschadet des rein poetischen Gehaltes der Natursymbolik W. Schlegels zugestehen, welche dieser in seinen Berliner Vorlesungen[1] an dem Volksroman versuchte. Ob die drei Schwestern Melusine, Meliora, Plantina Verkörperungen der Elemente (Wasser, Luft, Erde) seien, mag dahingestellt bleiben; widersprechen darf man der Annahme einer Personifikation der beiden ethischen Grundmächte im frommen Frey-

[1]) 3, 146 (ed. Minor).

mund und wilden Geoffroy, in denen Schlegel die „bestimmtere“ Scheidung des guten und bösen Prinzips zu erkennen meinte, welche in Melusine noch vereinigt waren. Tieck ist in seinen Ausführungen [1]) über den Charakter dieses Volksromans von W. Schlegel stark beeinflußt, aber sein rein poetisches Verständnis bewahrte ihn vor dergleichen überscharfen Analysen, durch welche der geheimnisvolle Reiz des Märchenhaften geschmälert wird. Man erinnert sich an die Stelle der Schildbürgerchronik [2]), in welcher gegen die allegorische Deutung von Dichtungen geeifert wird. Wenn er weiterhin tadelt, daß der Erzählung ein Schluß fehle, so hatte Schlegel demgegenüber die unaufgelösten Verzauberungen, worin sich alles wie in einen unterirdischen Strom verliert, mit Recht als zugehörig zu dem Eindruck des Ganzen hervorgehoben, welcher ein tiefes Grausen errege. Sicher ist, was beide betont haben: der genealogische Grundgedanke, welcher die Erzählungen von den vielen Söhnen rechtfertigt, die hier und da ins Trockene fallen und nicht wieder in einen Mittelpunkt zusammenlaufen; auch wird eine Beziehung zwischen dem alten Geschlecht der Lusignan und den Wundersagen vorhanden, vielleicht, wie Tieck vermutet, das Glück irgend eines Emporkömmlings dabei im Spiel gewesen sein. Tieck schließt seine Ausführungen mit einigen Anmerkungen über die Verbreitung ähnlicher Sagen bei allen Völkern und die Spuren dieser in den Namen der Brunnen und Grotten mancher Gegenden Frankreichs. [3])

Wie die Magelone aus dem Französischen übersetzt [4]), hat diese Sage mehr wie andere in deutscher Litteratur und Kunst ihre Spuren hinterlassen. Ayrer und Hans Sachs, der nach Sebastian Wild und einem Anonymus auch die Magelone dialogisierte, haben sie auf Grund des Volksbuches dramatisch, Hans Sachs hat sie außerdem noch episch behandelt. Was Zachariä in seinem „schönen,

---

[1]) Schr. 11, LVII ff.
[2]) Schr. 9, 11.
[3]) Vergl. Matthisson, Erinnerungen 2, 388.
[4]) Vergl. Bächtold, Berner Taschenbuch 1878.

neuen Mährlein[1]" daraus nicht zu machen verstand, liest man am besten in der Anzeige Goethes[2], der die Sage für Dichtung und Wahrheit freikünstlerisch gestaltete. Er symbolisierte in der „neuen Melusine" sein Verhältnis zu Friederike und erklärte so den traurigen, von ihm selbst reuevoll beklagten Ausgang der Sesenheimer Episode als einen notwendigen. In dem dritten Abschnitt ihrer Dissertation[3] über die Melusinesage, welche von großem Fleiß und viel Gelehrsamkeit zeugt, hat Marie Nowack die Geschichte der Sage in Deutschland behandelt und vielleicht mehr als nötig herangezogen, z. B. die Behandlung von Apel (1848), Warmuth (1872), Forstenheim (1881). Dagegen hätte noch erwähnt werden können, daß den von Grillparzer gedichteten Operntext Beethoven zu komponieren beabsichtigte, Kreutzer komponierte. Auch eine zweite musikalische Behandlung wäre zu nennen: Die Konzertouvertüre von Mendelssohn, die auf den wundersamen Aquarellencyclus Schwinds gewirkt haben soll[4]. In der abenteuerlichen Novelle Hans Hopfens „Zwischen Dorf und Stadt," welche die alte Geschichte unbekümmert auf ganz moderne Verhältnisse überträgt, ist von dem ursprünglichen Kern freilich so gut wie nichts zu erkennen. Der unheimliche, unlösbare Zauber des Wasserweibes ist dem pikanten Reiz heimlicher galanter Abenteuer mit einer rätselhaften Unbekannten gewichen, die dann durch eine sehr entnüchternde und, wie es die Novelle verlangt, überraschende Lösung abgeschlossen werden.

Sicher ist das Geheimnisvolle, Dämonische des Stoffes, welches in den späteren Behandlungen der Sage immer mehr und mehr zurücktritt, nicht das letzte gewesen, was Tieck anzog. Blicken wir auf der Bahn seines poetischen Schaffens rückwärts, so finden wir in dem ahndungsvollen Spuk des blonden Eckbert Keime dieser Richtung; blicken wir vorwärts, so sehen wir dieselben Elemente bis zu den grausigen, nervenzerreißenden Eindrücken ge-

---

[1]) Leipzig in der Jubitatenmesse 1772, jetzt nachgel. Schr. S. 40—72.
[2]) Frankf. gel. Anz. (Goethe, Ausgabe letzter Hand, Band 33, S. 49 f.)
[3]) Züricher Dissertation 1886.
[4]) Vergl. Ambros, Bunte Blätter, S. 119 ff.

steigert, durch welche die vampyrisch belebte Natur im Runenberg uns erregt. Nur ist Tieck hier weit entfernt, die gegebenen Motive nach dieser Richtung hin auszunutzen und sich wie in der Magelone von dem Stoffe leiten zu lassen. Das Dämonische, Unheimliche der Melusine läßt er ebenso wie die markige, derbe Kraft der Haimonskinder unangetastet und kehrt wieder zur schlichten Nacherzählung zurück. Aber was den Haimonskindern gut anstand, war hier ein Mißgriff, schon weil die Uebersetzung Thüring von Ringoltingens eine ganz besonders unbeholfene ist, und Tieck sich bisweilen in so sklavischer Abhängigkeit von seiner Vorlage befindet, daß er geradezu als Abschreiber erscheint. Andererseits ist die gemischte Komposition der Magelone beibehalten, jene trotz dem freien Dithyrambenstil kunstvollen Rhythmen der Lieder durch künstliche südländische Maße überboten. Die südromanischen Maße bezeichnen eine neue Phase des Tieck'schen Dichtens, zu welcher auch die dramatisch-lyrisch-epische Form gehört. Es ist kein bloßer Zufall, daß Tieck, während er zu derselben Zeit die Legende von der Pfalzgräfin Genoveva nach dem Volksroman dramatisierte, der Melusine gegenüber eine ähnliche Stellung einnahm wie als Bearbeiter der Haimonskinder. Zum romantischen Ausschwärmen eignete sich der Stoff nicht; und für eine Dramatisierung war dieser Roman ganz besonders ungünstig: Wie in den Haimonskindern und noch mehr eine gegenüber der Magelone weitverzweigte Handlung, die mit ihrem bunten Szenenwechsel, mit ihren vielen Episoden und Kampfszenen überreiche Abwechselung und wenig feste Punkte bietet. Die Formlosigkeit und den „fragmentarischen" Charakter hat Tieck selbst hervorgehoben [1]). Ein so häufiger Szenenwechsel würde sogar der freien, phantastischen Bühne unseres Dichters widerstrebt haben. Als er dann die Erzählung nach seiner Krankheit in Jena beendete, mag dem Rekonvaleszenten die epische Form erst recht genehmer gewesen sein, als die immerhin umständlichere Form des Dialogs. „Nach einer schmerzlichen und langwierigen Krankheit" — es war

---

[1]) Schr. 11, LVIII.

die Gicht — schrieb Tieck „das Märchen von der Melusine in einer anmutigen Gartenwohnung zu Ende“ [1]. Wir erinnern uns an die Vorrede zu den Haimonskindern, wo er seine altfränkischen Bilder dem genesenden oder einsamen Leser zur Zerstreuung zuversichtlich empfiehlt, wiewohl wir dort nur an Gemütsbewegungen denken durften. Es muß doch immer noch etwas Wohlthuendes, Beruhigendes in der Beschäftigung mit den alten Sagen für ihn gelegen haben.

Wenn der Erneuerer der Haimonskinder sich bemüht hatte, durch Tilgung verweilender Partien die Hauptmomente der Erzählung besser herauszubringen, so strebt er hier ebenfalls nach Konzentration. Der genealogische Charakter soll, so gut es geht, verdeckt werden. Zunächst zeigt uns die neue Einteilung der Erzählung diese Absicht: Aus den 76 Kapiteln der Vorlage macht Tieck seine „wundersame Historie von der schönen Melusine. In drei Abtheilungen.“ Der erste Abschnitt reicht bis zur Vermählung, der zweite erzählt das Eheleben und die Schicksale der Söhne, der dritte beginnt mit der Katastrophe und schließt ab mit den Abenteuern bei den Schwestern Melusinens. Am besten wird das Genealogische dadurch verwischt, daß die Weiterführung des Stammbaumes der Familie Lusignan fehlt. Zusammen mit der ganz äußerlich eingeführten Anekdote vom heiligen Augustin und den Senekacitaten ist dies aber das einzige, was Tieck fortläßt, und man sieht ihn im einzelnen noch treuer als in den Haimonskindern der Vorlage folgen. Die wörtlichen Anklänge sind zahlreicher. Die ganze Nebenhandlung, die in den Erlebnissen der Söhne besteht, interessiert den Nacherzähler. Dabei versteht es sich von selbst, daß auch hier manche Weitschweifigkeiten, vor allem Wiederholungen vermieden werden. Wie in den Haimonskindern und z. T. in der Magelone sind auch dieselben Schwächen der Nacherzählung zu beobachten, welche aus dem flüchtigen, extemporierten Schaffen Tiecks leicht zu erklären sind. Nur der von ihm selbst richtig charakterisierten Beschaffenheit der Vorlage, ihrer Form-

---

[1] Schr. 11, LVII.

losigkeit und ihrem fragmentarischen Charakter hat er es zu danken, daß er Ungenauigkeiten und Widersprüche vermied. In der Magelone war der Gang der Handlung im Ganzen zu einfach, hier fehlte ein durchgehender Zusammenhang überhaupt, der hätte verletzt werden können. Das Wesentliche und Neue gegenüber den früheren Bearbeitungen ist aber die Einführung der künstlichen Maße.

Tieck selbst äußert sich hierüber so[1]: „Es reizte mich, die Stanze auch einmal so treuherzig wie die deutsche Prosa erklingen zu lassen, ein Ton, der schon so viele Stellen des Morgante so wunderbar anziehend macht, indem das Possierliche und Edle sich in diesem merkwürdigen Gedicht mit dem Altertümlich-ehrbaren so anmutig verbinden." Weshalb Pulci's romantisch-komisches Epos il Morgante maggiore gerade in diesem Zusammenhang erwähnt wird, ist nicht recht ersichtlich; viel eher könnte es in Beziehung zu den Haimonskindern gebracht werden[2]. Lose ist doch die rein formale Beziehung, daß Tieck das Versmaß des Epos, die Stanze, in seiner Nacherzählung bei den Einlagen verwendet. Auch läßt er nicht allein „die Stanze erklingen": wir lesen Blankverse, gereimte Jamben, das kleine lyrische Lied; selbst die künstliche Form des Sonetts wird angewandt, und zum Schluß endlich tritt romanzenartiger Vortrag ein. Diese Mannigfaltigkeit der Form wird noch erhöht durch den irregulären Bau der Stanzen: es wechseln stumpfe und klingende Ausgänge ganz willkürlich ab. Tieck hatte unterdessen die südromanische Poesie genauer kennen gelernt. Abgesehen von seiner frühen Bekanntschaft mit dem Italienischen — schon als Schüler las er Tasso im Urtext[3]) — auch den Spaniern war er besonders durch seine eigene, unerreichte Uebersetzerthätigkeit am Don Quixote nahe getreten und hatte, angeregt durch die Farbenpracht und den Formenreichtum eines Calderon und Lope de Vega, was lyrische Einlagen, und unter dem

---

[1]) Schr. 11, LIX.
[2]) Vergl. Leopold Ranke, Geschichte der italienischen Poesie, S. 22.
[3]) Köpke 1, 64.

formalen Einfluß von Shakespeares Perikles, was epische Einlagen anlangt[1]), 1799 die Genoveva gedichtet, seine erste dramatische Bearbeitung eines Volksbuches. Hier schon versuchte er sich mit großer Formsicherheit in südromanischen Metren. Zwischen den Jamben und der Prosa bieten häufige Oktaven und Terzinen sowie das Sonett und der einfache Reim reichliche Abwechselung. Dazu kam dann im Octavian noch die Assonanz und der Reimvers des Hans Sachs. So schreitet der Dichter allmählich zu immer größerer Mannigfaltigkeit der Form vor, die er meist gewandt, ja geradezu virtuos handhabt. In der Melusine ist er, wie wir sehen werden, weniger glücklich gewesen.

Aus dem Jahre 1807 hat Köpke ein dramatisches Fragment „Melusine" in den nachgelassenen Schriften veröffentlicht. Der Dichter ist auch hier, wie bei der Magelone, über die ersten Anfänge nicht hinausgekommen. Soviel nur ist zu erkennen, daß diese dramatisierte Melusine sich mehr dem Stil des „Fortunat" genähert hätte, dem sie auch zeitlich nahe steht, sowie die Magelone dem Octavian. Jetzt wo Tieck auf dramatische Form verzichtete, suchte er sich durch Einlagen zu entschädigen.

Aber im Gegensatz zu den Liedern in der Magelone sind diese sogenannten Einlagen zum größten Teil gar keine Einlagen, sondern auf Reime und Rhythmen gebrachter Inhalt der Vorlage, also rein formale Spielereien. Nur zwei Ausnahmen: die Gesänge der Hochtzeitgäste und das Liedchen der Melusine im Bade sind ganz Tiecks Eigentum. Die andern alle sind es nur der Form nach. Daher denn, wo nach dem Volksbuch versifiziert wird, in den gekünstelten Maßen die Biederkeit und Schlichtheit des Ausdrucks, die possierlich wirken muß. Zum Beispiel klagt Reymund im Sonett „laut und bitter" das Glück an. Oder er macht sich in Ottaverimen reuevolle Vorwürfe über die böse That des wilden Geoffroy[2]):

---

[1]) Solger, Nachgelassene Schriften, S. 502.
[2]) Romantische Dichtungen, 2,409 f.

. . . . . Ich wollte damals nur das Schwein verderben
Und ließ am eignen Spieß den Vetter sterben.

Drum hat der mit Zahne dies verbrechen,
Der wütete sowie ein wildes Schwein,
Ich hatte erst den Vetter mein erstochen.
Und ein Meerwunder muß mein Weib dann sein" . . . .

Bald mit geringerer, bald mit größerer Anlehnung an den Wortschatz und die Ausdrucksweise des Volksbuches bildet Tieck nicht immer viel gewandtere Verse als die eben citierten. Der Versuch, „die Stanze ebenso treuherzig erklingen zu lassen wie die deutsche Prosa," ist als völlig gescheitert zu betrachten. Aber auch die gereimten Jamben gelingen nicht besser; hören wir Melusine klagen[1]):

„O weh mein Leiden sei Gott angesagt
O weh es sei dem höchsten Gott geklagt;
O wehe mir, daß ich beim Bron im Wald
Dich fand, mein allerliebster Reymund, bald . . . ."

Und so geht es weiter durch 45 Reimpaare hindurch, dem Gedankengang des Volksbuches mit seiner ganzen Weitschweifigkeit folgend. Ausgelassen wird nur die Ankündigung Melusinens, allemal dann als Gespenst über Schloß Lusinien erscheinen zu wollen, wenn dasselbe seinen Herrn wechselt. Man sieht, daß der volkstümliche Stoff auch gereimte Jamben nicht verträgt. Da lassen wir uns das „Lebewohl" der beiden Gatten in Blankversen eher gefallen. Die Abschiedsworte Reymunds lauten[2]):

„Nun so gesegn' dich der allmächt'ge Gott,
Mein schönes Weib und Freundinn, Ehrenkrone!
Gesegn' dich Gott mein Reichthum meine Freude!
Gesegn' dich Gott, du meine liebste Lust!
Gesegn' dich Gott, mein einziges Verlangen!
Gesegn' dich Gott, du Frau von hohem Preis!
Gesegn' dich der allmächtge, ewge Herr
Und unsrer theurer Heiland Jesus Christus!
Ach alle meine Tage sind vergangen,
Da ich dich ferner nicht erblicken soll.

---

1) a. a. O. S. 412 f.
2) a. a. O. S. 418.

Nach den früheren Proben empfindet man das Fehlen des Reims als eine Wohlthat. Tieck wirtschaftet hier fast ausschließlich mit dem Wortschatz des Volksbuches. Doch erstaunt bemerkt man, daß auch in Formgebung nicht mehr viel zu thun übrig war, daß die Rede an dieser Stelle der Vorlage wie bei dem unmittelbar vorangehenden Lebewohl Melusinens schon jambisch gegliedert ist und nach einigen wenigen Aenderungen, die im Fortlassen und Zusetzen von Silben oder Worten bestehen, die schönsten Verse ergeben mußte. Der betreffende Abschnitt soll zum Vergleich folgen[1]: „Nun gesegne dich der allmächtige Gott meine schöne Gemahlin, meine allerliebste Freundin, aller Ehren eine Krone! Gesegne dich Gott meine Freude und Reichtum! (Gesegne dich Gott! meine Kurzweil!) Gesegne dich Gott, meine Wollust und einziges Verlangen! Gesegne dich Gott du Frau von hohem Preis (die ich lobe und rühme!) Gesegne dich der allmächtige, ewige Herr und Heiland Jesus Christus! Ach, alle meine Tage sind vergangen, weil ich dich nicht mehr sehen kann." Dieses „Gesegn' dich Gott" Reymunds ist genau den Abschiedsworten Melusinens nachgebildet und findet sich in den ältesten Drucken des Volksromans nicht.

Lasen wir vorher eine Probe aus den Ottaverimen, in denen Reymund über den bösen Geoffroy klagt, so wird uns weiterhin in 13 Strophen die Geschichte des Königs Helmas und seiner Familie erzählt, wie sie auf der Tafel seines Grabmals stand. Dort waren die Verse leidlich regelmäßig; nur die beiden letzten der zweiten Strophe gingen gegen die Regel auf einen stumpfen Reim aus. Hier erlaubt sich der Formkünstler große Freiheiten. Drei Strophen sind regulär gebildet; die übrigen weisen mit Einhaltung der Reimordnung (135, 246, 78) klingende und stumpfe Reime durcheinander auf. Besonders eintönig wirken die Strophen mit lauter klingenden oder lauter stumpfen Ausgängen.

---

[1]) S. 86 u. 87 (Königl. Bibl. Miszellenband, Yt 3751; undatiert, aber sicher aus dem Ende des vorigen Jhd.)

Am freiesten behandelt Tieck im Romanzenton die beiden letzten Abenteuer mit Meliora und Plantina. Fast fällt er etwas aus dem Ton bei der Schilderung des prächtigen Zaubersaals, den seine Phantasie mit Diamanten und bunten Blumen ausstattet, und in dessen goldigem Schimmer, damit es doch auch an Musik nicht fehle, 1000 Vögelein „zarte Töne singen." Bei dem verwegenen Angriff, zu welchem sich der junge König Gyot auf den „schlanken süßen Leib" der verzauberten Prinzessin hinreißen läßt, wird er ebenfalls etwas wärmer. Sonst ist ein ruhiger epischer Ton gewahrt. Diese einfachen jambischen Strophen mit vier-dreifüßigen Versen haben den vorangehenden kunstreichen Rhythmen gegenüber einen schlichten Klang. Doch die Verse sind leicht und nachlässig hingeworfen. Einmal ist der Sinn wenig klar. Nur sehr gewaltsam wird man folgende Strophe syntaktisch konstruieren können[1]):

„Auch war in Farben schöne
Dort in dem Glanz und Schein,
Die sangen zarte Töne
Wohl tausend Vögelein"

Manche Verse[2]) wirken geradezu komisch und würden, aus dem Zusammenhang des Ganzen genommen, einen parodistischen Bänkelsängerton vermuten lassen. Ueberall empfindet man die Inkongruenz zwischen Inhalt und Form. Eine Stilform ist hier ebensowenig erreicht wie bei Stanze und Sonett.

Es bleiben die wirklichen Einlagen. Zu beiden konnte sich der Nacherzähler durch die Vorlage selbst aufgefordert sehen. Nach dem Hochzeitfest, als die Neuvermählten von dem Bischof „eingesegnet" sind, heißt es in dem unsern Ausführungen zu Grunde liegenden Druck[3]): „Etliche blieben auch wachend, um sehr schöne Lieder und Gedichte hören zu lassen." Und zu dem Liedchen der Melusine im Bade kann der primitive Holzschnitt aufgefordert haben, der sich an jener Stelle[4]) findet und auch das Titelblatt

---

[1]) a. a. O. S. 448.

[2]) So z. B. Romantische Dichtungen 2, 445 Strophe 5; S. 452 Str. 4; 454, 5; u. besd. 463, 3 u. 4.

[3]) S. 25.

[4]) S. 66.

schmückt, auf welchem Melusine als Fisch-Weib mit einem harfenähnlichen Instrument und halb offenem Mund abgebildet ist. Das Bild ist erst im Laufe der Ueberlieferung in den Text und auf das Titelblatt gekommen. Die älteren Drucke haben einen andern Holzschnitt. Diese Verse tragen nun wieder ganz den Stempel Tieckscher Lyrik. Quellen, Wellen, Einsamkeit, Thränen, Trauer, Verhängnis — damit sind die beiden Strophen Melusinens erschöpft. Und vorher die „süßen" Lieder der Gäste vor dem Schlafgemach der Neuvermählten: Unter dem leisen Klang der Instrumente beginnt ein Wechselgesang zwischen zwei Stimmen[1]):

„Wenn die Rosenzeit gekommen
Spielt um sie die warme Luft,
Ihnen ist die Frucht benommen
Sie ergießen süßen Duft.

Winde buhlen mit den Rosen,
Willig bricht die Knospe los,
Eilt entgegen süßen Kosen
Oeffnet lachend ihren Schooß"

Luft Duft, Rosen Kosen reimt Tieck doch gar zu gerne. Und nun folgt die Anwendung auf dies Bild der Natur in den Gegenstrophen, in welchen das symbolische Spiel mit Rosen und Lilien wiederkehrt, das wir früher in einem Lied der Magelone antrafen, das selbst im Zerbino zu satirischen Zwecken (im Garten der Poesie) und dazu in ganz ähnlicher Symbolik wie hier angewandt wird. Aber sogleich folgen künstlichere Maße. Es erheben die Instrumente ihre Töne, der Chor der Frauen singt „lieblich" eine Strophe in Ottaverimen und wird vom Chor der Männer abgelöst. Den Schluß bildet der gemischte Chor im Sonett. Der Inhalt ist konventionell.

In der Magelone war zu beobachten, wie ganze Partien in Prosa und Vers aus der volkstümlichen Erzählung herauswuchsen und zu den einfach-nacherzählenden Partien, welche den Rahmen bilden, im stärksten Kontrast stehen; hier handelt es sich nur um einen Kontrast zwischen Form und Inhalt der sogenannten Ein-

---

[1]) Romantische Dichtungen 2, 360.

lagen. In der Magelone begleitete den einfachen Gang der Begebenheiten ein duftiges, traumhaftes Phantasiespiel, welches in einer gereimten und ungereimten bilderreichen Sprache seinen z. T. recht unklaren Ausdruck fand; hier unterbricht sich der Nacherzähler, indem er den schlichten Inhalt der Vorlage in gekünstelte Form gießt. Und wenn dort jene beiden verschiedenartigen Elemente nach Schlegels Wort nur vermischt, nicht verschmolzen werden konnten, die Lieder, so leer und luftig-unbestimmt sie waren, scheinen doch organisch aus der schwärmerisch-trunkenen Stimmung hervorzugehen. Sie setzen jene poetische, üppige Prosa gleichsam fort, bilden die Höhepunkte der lyrischen Empfindungen und Stimmungen, denen jene zustrebt, wo das Unsagbare verschwommener und verworrener Gefühle mit rhytmisch-musikalischen Mitteln auszudrücken unternommen wurde; hier ist die Anwendung von Reim und Rhythmus eine müßige und, wie gezeigt wurde, unfruchtbare Spielerei.

Als Gelegenheitgedichte könnte man die Gesänge der Hochzeitgäste würdigen; vielleicht sind sie es in der besten Bedeutung des Wortes: Reminiszenzen an des Dichters eigene Vermählung welche vor nicht allzu langer Zeit (1798) stattgefunden hatte. Die beiden kleinen Strophen Melusinens im Bade würden ebenso wenig stören als die 6 Verse des Malegis, welche sich in die altfränkischen Bildern der Haimonskinder eingeschlichen haben.

Stilistisches und Sprachliches.

Formlosigkeit, Archaismus, eigentlich romantischer Stil in der Magelone.

Da sich Tieck in dem durch die Volksmärchen und den Octavian begrenzten Zeitabschnitt vorwiegend mit den alten Volksromanen beschäftigte, bekommt diese Epoche seines dichterischen Schaffens ein gewisses einheitliches Gepräge.

In frühster Jugend stand er unter dem Einfluß der Erstlingwerke des Sturms und Drangs; daneben behauptete die Shakespeare'sche Märchen- und Zauberwelt bei dem Dichter und Aesthetiker ihre Stelle. Mit einem erstaunlichen Talent sich allen Mustern anzuschmiegen, den verschiedenartigsten Stimmungen gerecht zu werden, versuchte er sich in der Nebelwelt Ossians wie in der Sphäre der landläufigen Ritterstücke. Als Stimmung- und Farbenpoet wußte er die Paramythien Herders nachzuahmen. Nach Wielands Vorgang zog er orientalisches Kostüm an. Im Allamoddin hatte er aufklärerische Anschauungen mit Gedanken Rousseaus verbunden. Reichste litterarische Anregung erhielt er in Göttingen, in Kunst- und Naturgenüssen schwelgte er während seiner Studentenzeit mit Wackenroder. Früh lernte er auch die Komödien Holbergs, das italienische Epos, sowie seinen späteren Liebling, Don Quixote, kennen. Das Theater war für ihn von Jugend auf ein wesentliches Bildungelement; zu dem tiefgehenden und bleibenden Einfluß Göthes und Shakespeares kam bald der Farben- und Formenreichtum des spanischen Dramas. Der großen rezeptiven Kraft entsprach die reproduktive Thätigkeit. Tieck ist auch stark ausgenutzt worden; in frevelhafter Weise von seinem

Lehrer Rambach, halb freiwillig begab er sich in den Dienst Nicolais, und selbst Freund Bernhardi zog in gewissem Sinne aus seinen Talenten Nutzen. Er hat viel gelesen, gesehen, gelernt und geschrieben, aber nur Stimmungen erlebt. Der Versuch, Wirklichkeitdichter zu werden, mißlang, nicht weil er im Lager Nicolais unternommen wurde; Tieck fehlte in seiner Jugend jeder dichterisch gestaltende Blick für das wirkliche Leben. Vergessen wir nicht, zu den übermächtigen litterarisch-ästhetischen Anregungen, der zügellos schweifenden Phantasie, welche in seinem Geistesleben die dominierende Stelle einnahm, noch die Zustände des damaligen öffentlichen Lebens hinzuzunehmen, um nicht allein seine, sondern auch seiner gleichstrebenden Altersgenossen Wirklichkeitflucht zu begreifen.

Daß Tieck bei solcher Entwickelung nicht sobald zu einer ausgeprägten dichterischen Individualität gelangen konnte, versteht man leicht. Wir kommen mit Haym[1]) zu dem Resultat, daß der Charakter seiner Poesie zunächst recht eigentlich der war, keinen Charakter zu haben. Bis zu den Volksmärchen ebensoviel Stilformen wie litterarische Anregungen oder Beeinflussungen. Und wenn auch derjenige Abschnitt seiner schriftstellerischen Thätigkeit, welcher durch die vier von mir behandelten Werke mit eingeleitet wird, infolge seiner vorwiegend erneuernden Arbeit an den Stoffen volkstümlicher Poesie ein gewisses einheitliches Aussehen zeigt, Stillosigkeit bleibt das Hauptcharakteristikum Tieckschen Schaffens. Die Formlosigkeit des Sturms und Drangs wirkte nach, die schnelle Vielschreiberei wurde fortgesetzt, herrschend blieb die einseitig ausgebildete, überreich genährte Phantasie, deren alleiniger Kontrole jede poetische Auffassung unterlag. Von dem dramatischen Fragment „die Sommernacht" bis zu den Haimonskindern und von den Haimonskindern bis zum dramatisierten Octavian hat er, an den Schöpfungen klassischer Litteratur gemessen, kein größeres abgerundetes, in sich einheitliches Kunstwerk geschaffen.

Tieck arbeitete nicht nur viel und schnell, er übernahm auch

---

[1]) S. 14 der Einleitung.

zu viel zu gleicher Zeit. Neben der Arbeit für die Straußfedern wurden in kurzem alle Stücke der „Volksmärchen“ mit Ausnahme des Karl von Berneck hergestellt. Durch die charakterlose Außenseite der schriftstellerischen Thätigkeit Tiecks getäuscht, konnte Friedrich Schlegel in jenem Schreiben an Wilhelm und Karoline [1]) die Befürchtung aussprechen, daß er „bei gänzlichem Mangel an Geschick, Klugheit und Weisheit in die Klasse der jungen Hallunken der deutschen Litteratur, der Woltmann u. s. w.“ sinken würde maß aber dem „wenig anständigen Ehrensold“ Nicolais auch Schuld bei und glaubte, daß bessere Bezahlung ihn zu langsamern, gründlichern und bessern Arbeiten bringen würde. Man muß annehmen, daß er fast zu gleicher Zeit so verschiedenartige Stoffe wie die Haimonskinder und die Schildbürger, die Magelone und den gestiefelten Kater bearbeitet hat, wie auch späterhin Genoveva und Zerbino zusammen fertig wurden. Da ist es denn kein Wunder, wenn wir in der Schildbürgerchronik jene Stelle über die Notwendigkeit des Lichtes finden, welche aus der Magelone genommen scheint. In den Haimonskindern begünstigte die flüchtige Arbeit das Entstehen zahlreicher Widersprüche; auch beobachtet man Ansätze zu moderner Behandlung, welche zu dem sonst einheitlich durchgeführten schlichten Ton der Vorlage nicht passen. Sicher lag Haimon eine tiefere, zärtlichere Empfindung fern, wie sie in folgendem ausgedrückt ist: „Hätt' ich einen Sohn und es könnt' „ein Held aus ihm werden, so wollt' ich ihn lieben wie Karl seinen Karlmann nimmer lieben kann.“ Oder wird sich Reinolt, über das Fernsein von seiner Mutter traurig, etwa folgendes gestatten: „ich weiß nicht, wie es ihr geht, wie sie aussieht, ob sie in der Zeit nicht schon zum öfteren krank gewesen ist.“ Oder er analysiert seine Stimmung: „Ach, meine lieben Brüder, ich kann es euch nicht sagen, wie es geschieht, daß ich allen meinen Mut so plötzlich verliere, sodaß ich sagen möchte, mir ist wie einem schwachen Greise zu Sinne, der das Ende seines Lebens wünscht; der Wald hier, in dem ich so oft gejagt, kommt mir ernst und traurig vor, ich freue mich auf nichts und fürchte innerlich ein Uebel, das uns bevor-

[2]) Haym, S. 893.

steht." Dies fällt doch aus dem altertümlichen Ton heraus, den Tieck im ganzen gut getroffen hat. In der Magelone, die mit den unseligsten Erweiterungen ähnlicher Art reichlich bedacht ist, wechseln, wie gezeigt wurde, zwei Stilformen beständig ab. Und auch in der Melusine treffen wir, von den Versen ganz abgesehen, Stellen, welche aus der schlichten, nacherzählenden Behandlung völlig herausfallen. Drei von diesen, zwei unmittelbar vor den Liedern der Hochzeitgäste, eine vor dem Gesang Melusinens im Bade, begreift man leichter; die gehobene Stimmung machte sich schon vor den Versen geltend in der Schilderung der blendend schönen jungen Braut, in jener glänzenden Dekoration des Schlafgemaches, bei der zum Teil Darstellungen der bildenden Kunst vor Augen geschwebt haben mögen — Leda mit dem Schwan, Venus Anadyomene, Venus und Mars im Netz, Galatea — und in der Beschreibung des prächtigen Anblicks, der sich dem an der Thüre des geheimnisvollen Gemaches lauschenden Reymund darbietet. Aber was sollen die langen Auslassungen des angehenden Mönches Freymund über die Händel der Welt und ein gottseliges Leben im Kloster! Und vollends garnichts anzufangen weiß man mit dem philosophisch-astrologischen Erguß des Grafen Emmerich auf der Jagd, der seinen Tod in den Gestirnen liest: „Jedes Ding spiegelt sich im andern wieder" . . . u. s. w. Man wird an die Leibnitz'sche Monadenlehre erinnert; dann aber ist „die schöne Ordnung der Kräfte" echt romantisch eine „Verwirrung" und der mystische Schluß verdunkelt alles.

Bei einem großen Teil der angeführten Stellen, besonders aus den Haimonskindern und der Magelone, die sich noch vermehren ließen, könnte man zweifeln, ob sie nicht der mißlungenen Absicht, die treuherzige Einfalt der Vorlage nachzuahmen, ihren Ursprung verdanken, und die Redseligkeit im besondern aus dem Bestreben hervorgegangen sei, auch jener altfränkischen Umständlichkeit des Volksbuches nahe zu kommen. Denn soviel muß aus den wenigen Proben schon ersichtlich geworden sein: der Nacherzähler ist redlich bemüht, dem Leser die alte Poesie auch in einer jener treuherzigen Sprache möglichst angenäherten Darstellung

mitzuteilen. Sowie die alten Volksromane mehr wahre Empfindung hätten, wären sie auch ungleich reiner und besser geschrieben, als jene beliebten Modebücher, lasen wir früher im Peter Lebrecht [1], und in der Schildbürgerchronik wiederholte sich das Lob der „wahren Darstellung."

Auch Wackenroder hatte, als er in den Vorlesungen Prof. Kochs die Bekanntschaft mit altdeutscher Litteratur machte, Sprache, ja selbst „Etymologie und Wortverwandschaft jener alten Ueberbleibsel" interessant gefunden [2]. Dieses Sprache und Inhalt zugleich umfassende Verständnis beim Studium und das Streben nach möglichst vollständiger Vergegenwärtigung bei der Erneuerung alter deutscher Poesie verkündet das Herannahen der neuen germanischen Wissenschaft.

Zunächst war freilich bei beiden Freunden das ästhetische Interesse das Ausschlaggebende. Durch die altertümliche, treuherzige Schreibart umgab Tieck seine Nacherzählung noch mehr mit dem Zauber der guten alten Zeit und der schlichte, kindliche Ton half den Reiz des Wunderbaren, Märchenhaften erhöhen.

Finden sich in der Schildbürgerchronik nur ganz vereinzelt altertümliche Elemente, da der Nacherzähler überall dem Satiriker weichen mußte, so stehen die drei andern Prosabearbeitungen unter dem starken, bis zu wörtlichen Entlehnungen gehenden Einfluß der Vorlage. In der Magelone drängt sich der romantisch-ausschwärmende Dichter immer wieder vor den Erzähler und bewirkt dadurch, daß auch in den rein nacherzählenden Partien die Sätze nicht so einfache, kurze, die Uebergänge im allgemeinen nicht so primitive, die Satzfügungen nicht so kunstlose sind, wie in den beiden andern Erneuerungen. Doch wird durchgehend ganz bewußt ein naiver Ton angeschlagen, dessen sich nach Tiecks eigenen Worten jeder mehr oder weniger bedienen muß, welcher ein Märchen erzählen will: Es war ein Wunder anzuschauen, sodaß es allen unbegreiflich schien u. ä. Und in den rein nacherzählten

---

1) Schr. 15, 21.
2) Holtei, 4, 229 u. 246.

Partien sehen wir ein Streben nach archaistischem Ausdruck; wir stoßen auf Wendungen der Vorlage wie: einen Dienst in der Ritterschaft erweisen, alle seine Hoffnungen auf einen setzen, seine Liebe auf einen wenden, zart (in der Vorlage: zärtlich) erzogen sein, Adel und Unadel (i. d. V: Edel und Unedel); das Relativ mit vorgesetztem als und unbestimmtem Artikel „als einer welcher" wird in kausalem Sinne gebraucht.

Viel näher dem Stil der Vorlage stehen die Haimonskinder und die Melusine. Sie haben durchweg ein vollkommen altfränkisches Kolorit. Der Nacherzähler bildet kürzere, aber ebenso einfache Sätze wie die Vorlage. Die stets wiederkehrenden Konjunktionen sind: als, denn, da, mithin, worüber u. a. Nichts von einem merklosen Ineinandergehen der Gedanken, dem Hauptcharakteristikum des modernen Stils; ein einfaches „er sagte" „er wunderte sich" „er nahm" leitet über, oft die Partikel „und" das Bindeglied, bisweilen Asyndeton. Auch in Einzelheiten große Abhängigkeit. In den Haimonskindern werden die zwölf Paladine des Königs von Tieck ebenfalls „Genossen", die Krankheit König Ivo's „Fluß am Haupte" genannt. Die Gäste des Königsfestes heißen „Gesellschaft"; „imgleichen" steht häufig als Ueberleitung, das Schimpfwort „grauer Hund" wird herübergenommen. Wir finden Verba aus der Vorlage wieder: vexieren, präsentieren; Wendungen wie: Zeitung bekommen, Verehrung erhalten, als Präsent an den Hof schicken, sich in das Geleit jemandes ergeben. Ganze Satzteile oder Sätze: das Volk, wo es am dicksten stand; mit Fäusten schlagen, daß er tot liegen bleiben sollte; ich will meine ganze Macht daran stecken; sie aßen und tranken und gedachten der verlaufenen Thaten nicht mehr; o ihr jungen Helden schlagt mich nicht, denn ich bin euer Vater; sie sollten ihnen kein Bette anweisen, daß sie ruhig schlafen könnten. Nun wirkt aber neben der Vorlage die andauernde Lektüre der volkstümlichen Litteratur überhaupt ein, und bei seinem bewährten Anschmiegungtalent wird es unserm Bearbeiter überaus leicht geworden sein, den Ton der Vorlage auch in freier Nacherzählung zu treffen. Man begegnet Worten und Wendungen wie: nunmehro; allent-

halben; derohalben; niemalen; so gar leichtlich; als Lügner bestehen müssen; sich tapfer gebrauchen; da war groß Rauben und Morden allenthalben; sie streuten das Elend des Krieges aus; sodaß er ordentlicher Weise trunken ward. Besonders häufig ist der altertümliche, von Lessing noch viel gebrauchte Genitiv: sie waren sich des Antrages nicht vermutet (so!); weil sie der Gemütsart ihres Herrn wohl wissend waren; der Krieg dauerte ganzer sieben Jahr. Mitunter fällt archaistischer und poetischer Ausdruck zusammen und man kann nur in der gegenwärtigen Dichtersprache ein „allda" „also geschwind" antreffen oder „kein ander Pferd" lesen.

Am engsten schließt sich Tieck in der Melusine an die Vorlage an. Hermann Petrich hat in seinem Buch „Drei Kapitel vom romantischen Stil"[1]) dem Kapitel Archaismus eine verdienstvolle Zusammenstellung romantischer Archaismen in Form eines Wörterbuches folgen lassen. Zu diesem steuert Tieck am meisten bei und gerade die Melusine ist erschöpfend herangezogen. Ich füge daher nur noch eine Stelle an, welche zusammen mit manchen Einlagen (vergl. S. 71 f. dieser Abhandlung) besonders geeignet ist zu zeigen, wie sklavisch sich Tieck an seine Vorlage gehalten hat, mag er nun den diesen Ausführungen zu Grunde liegenden Druck benutzt haben oder einen ihm gleichen. Am Anfang bei der Erzählung von der Jagd steht wörtlich wie im Volksbuch[2]) von dem „wilden Schwein", welches die Jäger „niederlegen" wollen: es haute viele zu Schanden . . . zog die ganze Jagdgesellschaft in den Wald . . . wir sind in der Nacht von unsern Leuten gekommen . . . worauf der Graf zur Antwort gab: Du rathest wohl . . . es kann sein, ich will Deinem Rath folgen . . . Gott wie sind deine Wunder so groß und mannigfaltig . . . mithin ergriff Reymund sein Schwert und der Graf seinen Spieß und sie konnten nicht damit geschwinde genug sein (so die Stellung!) . . . u. s. w. Das ist schon keine freie Nacherzählung

[1]) Leipzig 1878, Verlag von R. Jenne.

[2]) Königl. Bibl. Yt. 3751, S. 8 ff.

mehr. An anderen Stellen sind die Uebereinstimmungen keine ganz wörtlichen, wie es sich von selbst versteht bei einem Erzähler, der seine Vorlage nicht geradezu abschreiben will. Aber man darf das zurückhaltende Urteil Minors[1]), daß die Melusine dem Ton des alten Volksmärchens „fast noch näher" stehe, bestimmter dahin formulieren, daß Tieck niemals, auch nicht in den Holzschnitten der Haimonskinder, von seiner Vorlage abhängiger gewesen ist als hier.

Nach den Volksromanen sind noch andere Faktoren zu berücksichtigen, die Einfluß auf Tiecks Schreibweise gewonnen haben müssen. Hans Sachs hatte er schon in der ersten Rezension[2]) gerühmt, seinen „lange vergessenen deutschen Ton" sah er im Faust „tiefsinnig und veredelt"[3]) erneuert. Die Schreibart des Simplicissimus, dessen Ausgabe er plante[4]), versuchte er mit einem Wort zu retten, und die Derbheit Moscheroschs fand er ganz besonders schön in seiner Sprache abgespiegelt; Proben aus beiden teilte er in dem Straußfedernbeitrag „das Tagebuch" mit[5]). Die Spuren einer so umfassenden Lektüre älterer Litteratur sind denn auch sonst in dieser Epoche seines Schaffens deutliche. In der altdeutschen Künstlergeschichte „Sternbald's Wanderungen" sowie in den beiden anderen ästhetisierenden Schriften lassen wir uns „den ehrenhaften Ton und die altväterliche Einfalt der veralteten Sprache"[6]) wohl gefallen. Wenig naiv nehmen sich die altertümlichen Elemente in manchen Stücken der romantischen Dichtungen[7]) aus, wenngleich sie hier — von der Melusine abgesehen — nur vereinzelt auftreten. Geradezu etwas Affektiertes haben sie im „getreuen Eckart und dem Tannenhäuser." Wir finden „die altdeutschen Verse" durchaus nicht „unverbesserlich,"

---

[1]) Spemanns National-Litteratur, Bd. 144, 1 S. VIII f.
[2]) Im Archiv 1796, jetzt krit. Schr. Band 1.
[3]) Schr. 11, LXIII.
[4]) Schr. 6, LII.
[5]) Schr. 15, 350.
[6]) W. Schlegel, Werke 10, 363.
[7]) In § 21 der Schrift Petrichs begegnet ein schiefes Urteil über den Archaismus Tiecks in den romantischen Dichtungen.

wie der Panegyrist Solger [1]), und werden keineswegs an die Zeiten der Minnesänger erinnert, wenn wir lesen „er thut die Rüstung abe“ oder wenn „Burgunde“ mit „kunde“ reimt. Ebenso ist in der Genoveva, wie selbst Solger zugesteht [2]), „die Sprache des Altertums mehr als rätlich nachgeahmt,“ die auch im Octavian, ja selbst im Zerbino wiederkehrt (vergl. das Wörterbuch Petrichs S. 59—91).

Einen schönen Erfolg aber weisen die altfränkischen Neigungen unseres Dichters noch auf: in dem einfachen, durchsichtigen Stil des blonden Eckbert, in seiner, wie W. Schlegel sich ausdrückt [3]), „wahrhaft poetisierten Prosa.“ Schlegel, der auf die Schreibweise etwas zu viel Gewicht legt, hat es meisterhaft verstanden, den Märchenstil im blonden Eckbert mit denselben Worten fast wie früher in einem Brief [4]) an den Verfasser der eben erschienenen Volksmärchen kurz zu charakterisieren. Er hätte nur neben Wilhelm Meister und dem Goetheschen Märchen die volkstümliche Litteratur als einflußreichen Faktor hervorheben sollen. Schwerlich hätte es die Erzählungkunst Tiecks zu den Wirkungen des blonden Eckbert gebracht ohne die eifrige, anhaltende Lektüre der alten Volksromane mit ihrer einfachen, treuherzigen Prosa.

Ganz anders als sein besonnener und von allen romantischen Exzentritäten sich fern haltender Bruder urteilte Friedrich Schlegel [5]). Nachdem er den Stil Tiecks im Sternbald „romantisch“ genannt und ihm einen Platz neben Cervantes anweisend das denkbar größte Lob gespendet hat, fährt er fort: „Vorher hatte er noch gar keinen Stil.“ Gegen die nüchterne, strenge Beurteilung Wilhelms und Karolinens nimmt er den Roman, welcher ihm eine Verwirklichung seiner ästhetischen Doktrin erschien, in

---

[1]) Solger, nachgel. Schr. S. 2.
[2]) Solger, nachgel. Schr. S. 8.
[3]) Werke 12, 27 ff.
[4]) Holtei, 3, 226.
[5]) Haym, S. 894.

Schutz und erwidert[1]): „Habt Ihr denn ganz vergessen und sagt es das Buch selbst nicht klar genug, daß es nichts ist und sein will, als eine süße Musik von und für die Phantasie?“ Wenn er die Volksmärchen anzieht, denkt er natürlich vor allem an die Magelone, und gerade diejenigen Partien, welche uns auf den Sternbald wiesen und mit W. Schlegel zum Tadel veranlaßten, bezeichnet er in einem Athenäumfragment[2]) „als das Schönste: die poetischen Arabesken.“

Im ersten und dritten Kapitel seiner Schrift, welche über Bildlichkeit und Mystik des romantischen Stils handeln, versucht H. Petrich zu analysieren, durch welche Mittel der eigentümliche Stil der Romantiker, allen voran der Tiecks, bedingt ist; auch das zweite Kapitel Archaismus muß wohl oder übel dieser Absicht dienen. Die wenig scharfe Gliederung im ersten und letzten Abschnitt befriedigt nicht[3]), und durch die ganze Darstellung hindurch vermißt man, was doch in der Einleitung wenigstens für das erste Mittel poetischer Darstellung, für die Bildlichkeit, zugestanden ist, daß der romantische Stil nicht etwas ganz Besonderes, Außerordentliches sei, sondern eine willkürliche, oft paradoxe Steigerung des poetischen Ausdrucks überhaupt. Auch Archaismus und Mystik, wenn man der Einteilung und Namengebung Petrichs einmal folgt, sind in der Sprache noch mancher andern künstlerischen Darstellungen anzutreffen, nur nicht bis zu solchen Exzentritäten und Uebertreibungen wie in der romantischen gesteigert. Andrerseits läßt sich der Verfasser dazu verleiten, gewöhnliche Ausdrucksweisen, wie sie in der Dichtersprache stets gäng und gäbe gewesen sind, als spezifisch romantische anzuhalten[4]).

Am fruchtbarsten sind seine Ausführungen da, wo er uns jenen spezifisch romantischen Stil vorführt — den Tieck in der Magelone und abgetönter dann im Sternbald anwendet — mit seiner übertriebenen Neigung zum Verflüchtigen und zur musi-

[1]) Brief 115, Haym S. 894.

[2]) I, 2, 129.

[3]) Die Abschwächung des Begriffs und Satzes schließt sich besser an die Abschwächung der Sinnlichkeit des Ausdrucks an, brauchte nicht in einem andern Abschnitt untergebracht werden. (Vergl. § 4 ff. u. § 37.)

[4]) § 37 Ende, § 38 Ende u. § 42.

kalischen Verinnerlichung. Vergegenwärtigen wir uns an einem instruktiven Beispiel die Merkmale normal poetischer Darstellung; an jenem erwähnten Abschnitt über die Notwendigkeit des Lichtes in der Schildbürgerchronik, welcher in die Beschreibung eines Sonnenaufgangs ausgeht. So sehr derselbe jetzt an seiner Stelle auffällt und so wenig er in der Magelone oder im Sternbald auffallen würde — die Mittel der Darstellung sind hier noch durchaus einfache, mit denen sich der Bearbeiter der Magelone oder der Dichter des Sternbald niemals begnügt haben würde, abgesehen davon, daß das trunkene Auge des romantisch angelegten Beschauers fehlt, in welchem das prächtige Naturschauspiel mehr oder weniger unklare und gemischte Empfindungen erregt. Hier geht die Sonne einfach auf, dort bricht sie hervor und „äugelt" durch den Wald; hier erglänzt der nasse Tau von den Aesten, dort „erbebt" der „wankende" Tau mit 1000 blendenden Strahlen. Dazu kommt, daß in der Magelone die Vögel, welche sich im Tau baden, wohl vom Schein der Sonne, gelb sind, und daß goldene Streifen durch den blauen Himmel ziehen und Gesänge aus allen Gebüschenerertönen. Ob Vogelsang oder das Säuseln der Blätter gemeint ist, kann nicht ohne weiteres entschieden werden; wenige Zeilen später z. B. macht der grüne Baum, unter welchem die Liebenden ruhen, mit allen seinen Blättern wie mit allen seinen Zungen liebliches Geschwätze, und es gehört überhaupt zur Tieckschen Naturempfindung, daß entweder Melodien vom Zweige herabschwimmen oder daß in Wäldern, Gebüschen und Blumen schlummernde Harmonien ruhen[1]).

Man würde nun das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man diese Art der Darstellung in Bausch und Bogen als romantische Uebertreibung oder Verirrung abweisen. Ohne Zweifel zeugt die dem onomatopoetischen Äugeln zu Grunde liegende Vorstellung von ebenso treuer Beobachtung als das erzielte Bild anmutig ist: Die verringerte Sinnlichkeit des Ausdrucks steigert hier den poetischen Gehalt. Anders steht es mit dem wankenden Tau. Die Umsetzung des Lichteffekts (glänzen) in Bewegung, der dann die Licht-

[1]) Almansur (Schr. 8, 161), die Freunde (11, 143).

wirkung als begleitender Nebenumstand zugefügt wird und die Häufung (wanken, erbeben) verursachen eine unliebsame Verflüchtigung. Und so ist es noch in einer großen Anzahl anderer Fälle. (Vergl. Petrich, Kap. 1 u. 3.) Auch die musikalischen, malerischen Elemente, welche sich in den Naturschilderungen häufen, ermöglichen meist keine so relativ deutliche Vorstellung wie bei der eben citierten Stelle. Dazu kommt, daß sie fast nie von einander gesondert auftreten, sondern sich vermischen. Man denke an die beiden farben- und klangreichen Szenen, wo Peter in freier Natur ein ganzes Konzert erlebt und Magelone in einem „lustigen Garten" ein solches erträumt. Hier hat sich die Sprache gerade wie in den lyrischen Einlagen alles Körperlichen begeben, die Worte haben einen halblauten Klang, die Wirkung ist z. T. eine musikalische. Aber der Kritiker ist waffenlos, wenn ihm entgegengerufen wird: Hast du denn ganz vergessen, daß es nichts ist und sein will als eine süße Musik von und für die Phantasie?

Auch im Werther, von dessen Naturschwärmerei Tieck in seiner Jugend ebenso beeinflußt ist, wie von seinem Weltschmerz „klingt Wald und Gebirg, die Flut rollt und klingt." Aber da die vorstellende Kraft in diesem Moment so schwach ist, daß alles verschwimmt und vor seiner Seele wankt, begnügt sich der Dichter mit der Andeutung des seiner Kunst Undarstellbaren. Tieck begnügt sich damit nicht, er greift keck in andere Gebiete hinüber, zu Tönen und Farben, vermischt überdies alle nur möglichen, von einander getrennten Vorstellungreihen, äußere und innere Vorgänge auf mannigfache Art. Indessen selbst hier muß man unterscheiden; mitunter bedeutet sogar diese romantische Manier, welche in ihrer schrankenlosen Willkür keine Grenzen respektiert, eine Bereicherung des poetischen Ausdrucks. „Wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton," ist ansprechender und sogar plastischer „als er verklingt." Und dadurch, daß er gerade wie ein „blauer Lichtstrom" versinkt, daß also die Uebertragung eines unsinnlichen Vorganges auf einen sinnlichen doppelt wirkt, wird das Bild sehr aus der unklaren musikalischen Sphäre gehoben. Freilich ist das Umgekehrte weitaus überwiegend.

Ein klassisches, der Magelone entnommenes Beispiel von

Tiecks andeutender, unbestimmter, musikalisch verinnerlichender und verflüchtigender Darstellung, welches fast alle ihm zu Gebote stehenden Mittel der Abschwächung und Verflüchtigung umfaßt, stellt Petrich den Ausführungen seines ersten Kapitels (Bildlichkeit) voran und giebt einen längeren geschickten Analysierungversuch. Seine Wiederholung mag den Schluß dieser Betrachtungen bilden. „Die Liebe ist ein süßer Ton, der im Ohr schläft und wie aus einem Traum seine sumsende Melodie fortredet." Hier haben wir zur Veranschaulichung der Liebe ein Bild aus der Welt der Töne, die Uebertragung aus dem Gebiet des Gehörs in das des Geschmacks, das durch seine Unbestimmtheit für diese Vorstellung mehr verwirrende als erklärende Beiwort „süß", das abschwächende freilich onomatopoetische „sumsend" und endlich die Uebertragung des Ganzen in das Reich des Traumes, ja nicht einmal in dieses, sondern in ein noch wesenloseres, schattenhafteres, welches ihm freilich nahe verwandt sein muß („wie aus einem Traume").

Durch die große Anzahl der wirklichen Träume und träumerischen Stimmungen wird man immer wieder an den „Vorbericht" der Magelone erinnert, in welchem der Dichter angekündigt hatte, daß er einen wunderlichen Traum vorführen wolle. Seine Wirklichkeitflucht führt uns nicht nur in eine bunte Märchenwelt, in ferne, uralte Zeiten, er zwingt uns immer von neuem mit ihm in der stillen Nacht des innern Sinnes selbstvergessen, träumerisch zu phantasieren. Auf der einen Seite die schlichte, archaisierende Nacherzählung, auf der andern die sie ablösenden überschwänglichen Prosapartien mit den phantastisch-schwärmenden lyrischen Einlagen. Und wie der Erzähler bei der Wiedergabe der guten alten Geschichte sich willkürlich in zwei verschiedenen Welten bewegt, bald unter den Gestalten der volkstümlichen Dichtung, bald in einer erkünstelten Traumwelt, umgaukelt von erdichteten Traumgebilden, so redet er auch zwei ganz verschiedene Sprachen. Wir finden das Wort W. Schlegels, dem wir uns schon in den früheren Ausführungen anschließen durften, nochmals bestätigt: jene beiden Elemente konnten nicht mit einander verschmolzen werden, sie gehen nebeneinander her.

Bögl